

الفكر الجمالي عند التوحيدي

الدكتور عفيف البهنسي

الفكر الجمالي عند التوحيدي

الفكر الجمالي عند التوحيدي

الدكتور عفيف البهنسي

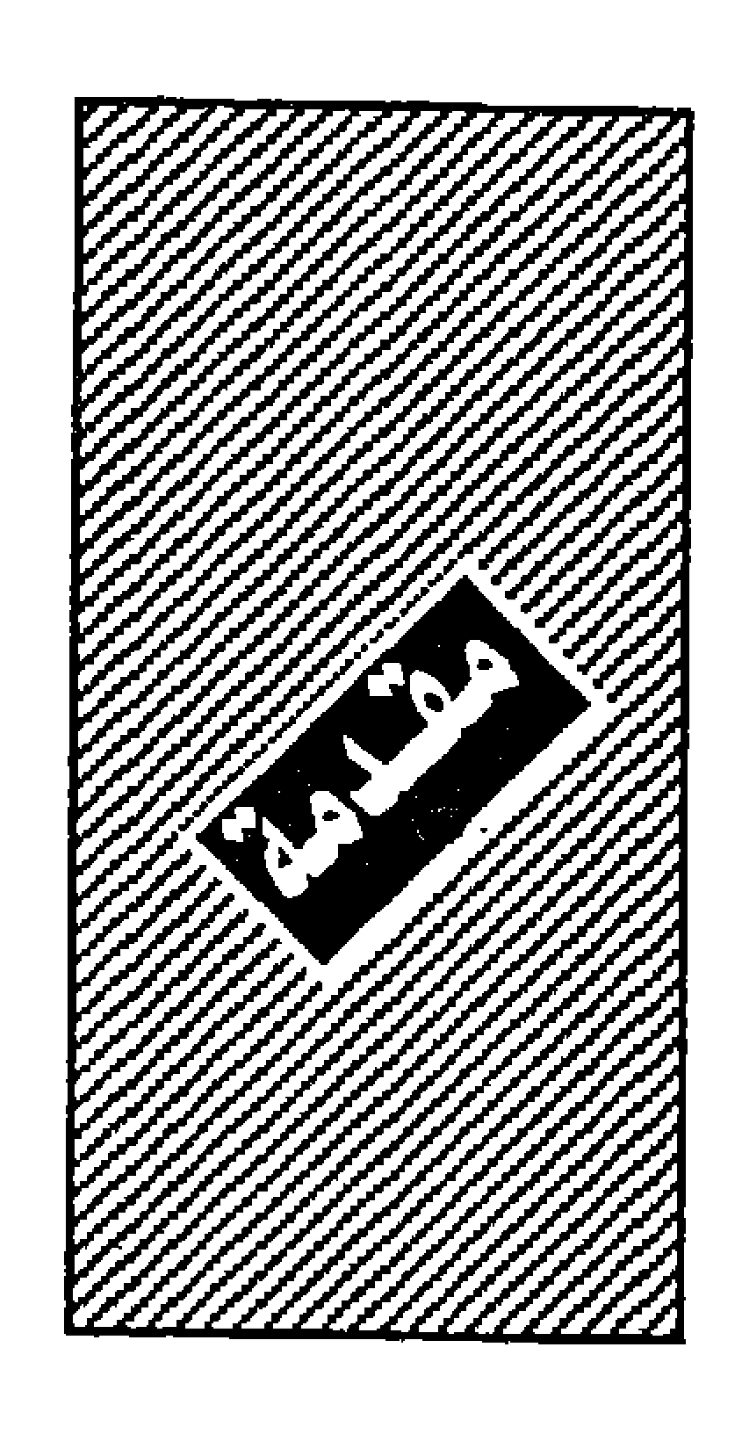


١٩٩٧

الاشراف الفنى : محمود القاضى

«الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها،
التى تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحسّ ممكن،
وفضاء هذا متسع والمجال فيه مختلف» .

[التوحيدى ـ المقابسة / ٢٥]



ليست فلسفة الفن عريقة فى تاريخ الفكر والفلسفة، فهى من المواضيع الحديثة، ولكن منذ أرسطو كان ثمة تنويه بمعنى الفن الذى يختلف عن معنى العمل العادى. وثمة محاورة مستمرة بين الفن والطبيعة، فهو يخضع لها مرة ثم يسيطر عليها تارة أخرى، ويصبح الفن هو الإنسان مضافاً إلى الطبيعة كما يقول (لالو). وبصورة عامة، كان الفن يعنى مهارة فى إبداع صيغ جمالية لتحقيق لذة جمالية وليس لذة مادية.

ولقد فرق (كانت) بين الفن والمهنة. فالفن يعتمد على الحلم وعلى التنزه عن المنفعة، ويقول (مالرو) إن الفن هو امتلاك لزمام الحلم، ولكن (سوريو) يرى أن الفن لا يبتعد كثيرا عن الواقع. فالفن يعتمد على الصناعة، والصناعة تطمح أن تكون فناً. وعلى هذا فليس من فن لا يعتمد على الطبيعة والواقع، لأن الفن يخلق شيئا محسوساً موجودا بالفعل هو العمل الفنى. ولكن هذا العمل يبقى متميزا عن الواقع، وبهذا يتمتع بتقدير متميز عن المتذوق وعالم الجمال.

ولكن الفن ليس محاكاة الواقع والطبيعة، هكذا استقر الأمر عند الجماليين والفنانين، ومهمة الفنان هى التعبير عن جمال فنى وليس تكرار الجمال الطبيعى، وعملية الإبداع هذه هى عملية جدية، فهى لا تنطوى على عبث ولهو، وإنما تنطوى على شعور بالمسؤولية، هى مسؤولية الإبداع.

فالإلهام عند أفلاطون كان أساساً للإبداع، واستفاد الرومانتيون من هذا الأساس الإبداعى، الذى قادهم أحياناً إلى عدم الانتماء والاغتراب عن المجتمع وقضاياه. وهكذا

أصبح الجدل عنيفاً للتعرف على معنى الإبداع وماهيته، وكان لعلماء النفس من أمثال (فرويد) دور في البحث عن أساس نفسي يوجه الإبداع الفني.

ولكن معادلة مقبولة توصل إليها (برغسون وكروتشه) في تعريف الإبداع، وعندهما أن الحدس هو مصدر الإبداع. فليس الإلهام وحده أو الواقع وحده هو الحافز على الإبداع بل كلاهما معاً، وهذا ما نعنيه بالحدس الذى يختلط فيه الإدراك بالحس.

إن صيغ الفن المختلفة من رسم ونحت وعمارة وموسيقى لا تغير في ماهية العمل الفني، بل في أداته وشكله فقط، ونستطيع أن نصنف الفنون على أساس الصوت أو الصورة أو الحركة، ولكننا لا نميز بين هذه الفنون بالماهية، فثمة أواصر بينها كما يقول (سوريو) تسهل علينا تحليل عملية الإبداع وعملية التذوق.

هكذا كان علم الجمال في الغرب ينتقل عبر آراء مختلفة لكي يتكون مؤخراً عند (باير) فلسفة مستقلة، ولكنها محصلة آراء متناقضة متباينة اشتدت حدتها منذ عهد (هيغل) وحتى اليوم تتنازعها إيديولوجيات ونظريات وفلسفات. وكان الناظم المشترك لهذه الفلسفة هو المبادئ الأفلاطونية الأولى التي جعلت من الجمال الإنساني أساساً لمفهوم الجمال والفن. ويبقى السؤال الذى طرحناه منذ أن ابتدأنا معالجة مواضيع علم الجمال، هل كانت فلسفة الفن التي كونها الفكر العربي مقبولة لتحليل الفنون جميعها ومنها الفن العربي الإسلامي ؟

لقد كانت النظرة الفوقية المستمرة التي مارسها فلاسفة الفن على الفنون غير الأوروبية سبباً عندهم في جعل الفنون الأخرى، الهندية والصينية والمصرية والإسلامية والإفريقية فنوناً تطبيقية، أو فنوناً زخرفية. ولكن مؤرخي الفن كانوا يسيرون باتجاه آخر تماماً، فالصفحات الأولى من كتب تاريخ الفن في العالم كانت مخصصة للفن المصري القديم والفن الرافدي، ثم تأتي الفنون الأخرى المتأخرة تاريخياً، كان هدف المؤرخ أن يبرز الفنون المختلفة على أنها تراث إنساني ابتدأت بوادره في منطقة ما، ثم ظهر في مناطق مختلفة يحمل طابعاً محلياً مختلفاً.

ومن حسن الحظ أن فنوننا القديمة تصدرت تاريخ الحضارة، وكان لها تأثير على الفنون الأخرى، وخاصة في أوروبا. ونحن نرى ذلك واضحا في العصر الإغريقي، ثم في العصور الحديثة، ولكن علماء الجمال وقد عاشوا في مناخ الفلسفة الإغريقية التقليدية، لم

تخرج محاوراتهم وتناقضاتهم عن المفاهيم الكلاسيكية الاتباعية، فلم يلتفتوا إلى الفنون الأخرى، وكان من نتائج ذلك أن بقيت هذه الفنون دونما فلسفة، أو أنها اعتمدت الفلسفة الغربية التى أظهرت هذه الفنون بمظهر مختلف.

إن جميع الفنون العربية الإسلامية، الرقش والعمارة والموسيقى، ذات خصائص موحدة متميزة قامت على أسس روحية وتاريخية مختلفة عن الأسس التى قام عليها الفن الغربى، أو الفن الإفريقي أو الفن الصينى وغيره، ولكل من هذه الفنون فلسفته الخاصة التى لا يمكن أن تخدم الفن الآخر إلا بمقدار مشترك محدود. ولقد برزت ضرورة البحث عن فلسفة خاصة لكل فن عندما تحركت الثقافات للبحث عن ذاتيتها ودرء النفوذ الثقافى الوافد.

لقد سيطر الفن الغربى على العالم مع سيطرة التقدم الصناعى، وكان على الأمم التى تسعى إلى التحرر من الاستعمار الثقافى أن تلجأ إلى تعزيز انتمائها إلى جذورها الحضارية. ولم يكن الأمر سهلاً بل بدأ في محاولات اختلطت فيها السلفية بالرجعية، وكان موقف دعاة الحداثة صلباً إذ يرتكزون على تطور حضارى راسخ، وكانت دعوتهم إلى العالمية التى بدت فى البداية مقنعة دعوة إلى ترسيخ الاستعمار الثقافى. ولكن الدعوة إلى الأصالة حددت المعنى المقصود من الانتماء، كما حددت الموقف من العالمية. فالانتماء هو محافظة على الشخصية القومية التى تتمثل فى التاريخ الحضارى، والتراث هو الوعاء المشخص للحضارة، ولا تنقسم الحضارة إلى ماض وحاضر ومستقبل، لأنها تنتسب إلى الزمن والتاريخ، وهو استمرار لا ينقطع إلا فى حالات الاغتراب والانسلاخ. ولاتتعارض دعوة الأصالة مع العالمية أو الحداثة لأنها دعوة مستقبلية.

وليست الدعوة إلى الأصالة دعوة عاطفية، بل هى منهج علمى لابد من التوسع فى فلسفته والتأنى فى تخطيطه.

وفى مجال الفن، وهو مجال أساسى فى تحديد الملامح القومية لأمة من الأمم، لابد من لملمة أطراف الفكر التحليلى الذى توالى عبر تراثنا، والذى قدم مدلولات نظرية لمفهوم الفن، فى نطاق مصطلحات وظروف مختلفة عن ظروفنا اليوم وظروف الآخرين. ولكننا عندما نستعمل لغة العصر، فإننا واجدون ولا شك المادة الأساسية لدفع المنطلقات الثقافية الحديثة فى الطريق الصحيح المشروع.

إن العودة إلى ما كتبه الفارابى والأصفهانى والجاحظ والتوحيدى تقدم لنا مادة غنية لبناء مقدمة لعلم جمال عربى ذى جذور بعيدة فى الفكر العربى الإسلامى. ولقد اخترنا أبا حيان التوحيدى لأنه واحد من أعظم النقاد فى تاريخ الأدب العربى. والنقد يحتاج قواعد ومنطلقات تحدد سمت الرؤية الفنية، ولقد عرف أبو حيان ماذا يعنى الإبداع، ووضع مقاييسه على أساس هذا المعنى، فإذا تعرفنا على مظاهر أدبه عرفنا نموذجاً فذا للكمال الإبداعى، وإذا اعتمدنا مقاييسه فى قراءة أدبه أو أدب غيره من معاصريه، عرفنا أن آلية الإبداع لا تختلف عن آلية التذوق وأن العمل الفنى لايستقيم إلا إذا كان منتمياً إلى الأسس النظرية للإبداع الفنى، بحسب مفهوم الفن الخاص بكل حضارة من الحضارات.

لقد ازدهرت الحضارة العربية الإسلامية عبر التاريخ، وكانت الأواصر بين جميع مظاهرها قوية متماسكة. ولم تكن وحدة هذه الحضارة ظواهرية شكلية، بل كانت جوهرية عميقة الجذور اشترك فى بنائها الدين والمثل والتاريخ.

ومن المؤسف أننا لم نبحث كثيراً فى هذه الجذور، وما تم من تحقيق وبحث للتراث تم حسب دراسة أكاديمية متجردة. ولكن لابد من دراسة التراث بمنطق العصر لكى يصبح ثقافة دارجة يمكن تداولها فى الحاضر والمستقبل.

إن البحث عن الجذور يعنى البحث عن الهوية الثقافية، ولايمكن أن يدخل هذا تحت عنوان العنصرية أو الشوفينية، إلا إذا كان مفهومنا القومى قبلياً وليس حضارياً. إن القومية هى رابطة حضارية وإن الانتماء القومى هو انتماء حضارى.

وفى هذا الكتاب النموذج، محاولة للكشف عن معالم الفكر الفنى من خلال مفكر عربى استطاع أن يقدم دونما عنوان فلسفة للفن، شأنه فى ذلك شأن المفكرين الذين تحدثوا فى علم الجمال من خلال الميتافيزياء، ولقد أردنا هنا أن نقتطف فقرات فى فلسفة الفن من خلال ما أبدعه من مقابسات أو مناظرات أو مؤانسات، وهى نصوص أدبية لها قيمتها الفنية بذاتها، ولقد درست على أنها مجرد نصوص رائعة وأنها تضمنت مواقف وأفكار وروايات، ولم يفطن دارسو أبى حيان إلى فكرة الجمال (الاستطيقا)، وهو إهمال يشمل غيره من المفكرين العرب والمسلمين ممن تحدث فى فلسفة الفن وكان له رأى فى الإبداع والتذوق والعبقرية والتقنيات الفنية.

إن ما نطرحه فى هذا الكتاب من فلسفة الفن عند التوحيدى، هو مثال على الفكر الجمالى المبثوث فى التراث العربى الإسلامى، وهى فلسفة متكاملة استوعبت الفنون العربية

من شعر وموسيقى وخط. وسنرى أن ما قدمه علم الجمال فى الغرب كان قد قاله أبو حيان وغيره من المفكرين ولكن بأسلوب آخر.

وهكذا تقوم فلسفة الفن عند أبى حيان على أنها الفلسفة التى تقابل، إلى حد بعيد، علم الجمال الغربى بجميع مسائله ومواقفه.

لقد عرضنا فى هذا الكتاب ما انتشر فى مؤلفات التوحيدى من فكر جمالى، ولم نبالغ فى شرح هذا الفكر، لأن خير الكلام ما لم يحتج معه إلى كلام.

الفصل الأول

أبو حيان التوحيدى

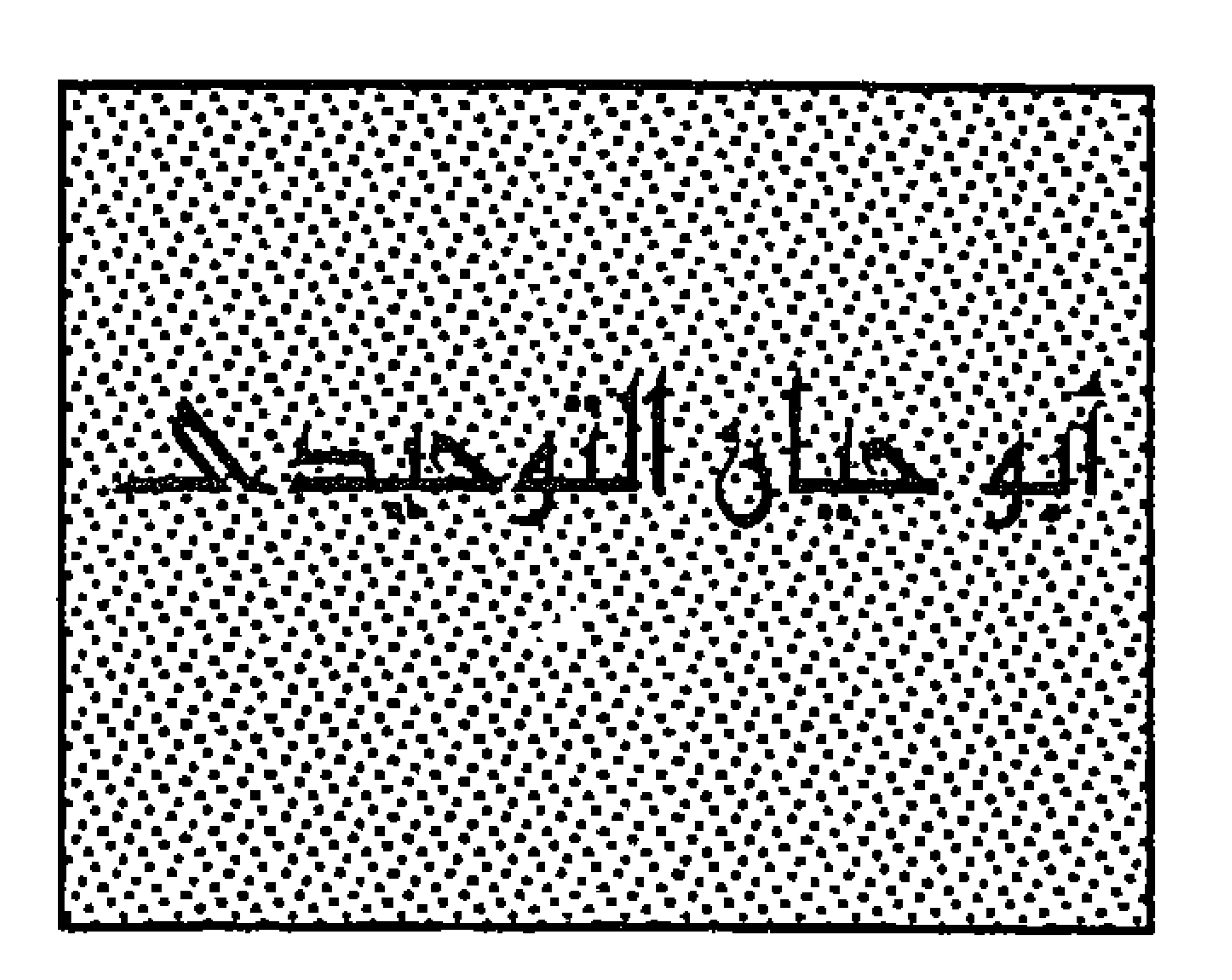
١ - عبقرية أبى حيان التوحيدى

٢ - المتحدثون فى فلسفة الفن على لسان التوحيدى

٣ - التوحيد عند أبى حيان

٤ - التوحيدى معلم السؤال وطريقة الجواب

٥ - آثار أبى حيان التوحيدى



١ ـ عبقرية أبى حيان التوحيدى

أبو حيـان التوحـيدى، أديب وحكيم وفـيلسوف وصـوفى، عاش فى القـرن الرابع للهجرة، نشأ فى بغداد، ثم انتقل إلى الرىّ، ومات عام ٤١٤هـ فى شيراز عن عمر يناهز القرن.

ولقد ترك عـدداً كبـيراً من المخطـوطات حقـق المعروف منهـا ونُشـر مـؤخراً، وكـان أبو حيان قـد أحرق قبل موته ما كتـبه مما لم يصلنا، وعلى الرغم من ذلـك، فإن ما بين أيدينا من آثار هذا الحكيم العربى، ليجعلنا نقول مع ياقوت: « إنه فرد الدنيا الذى لا نظير له، ذكاء وفطنة وفصاحة ومكنة» (١).

ولقد كتب عن أبى حيان حديثاً بعد إغـفال طويل الأمد، ثم ابتدأ الدارسون يتعرفون على عبقرية الرجل حتى أصبح فى نظرهم بمرتبة الجاحظ أو يفوقه (٢).

إن مطالعة كـتب أبى حيان تبيـن لنا أن هذا المفكر كان فنـاناً وناقداً وفيلسوفـاً فنياً، ولعله أول عربى وضع علم الجـمال العربى مأخوذا عن آراء معاصريـه، ومدبجاً بأسلوبه، بل لعله أضاف إليه من أفكاره، وحصر فيه من الآراء المتفقة مع آرائه، ما يجعله أقرب إلى فلسفته الخاصة، وإن كنا نميل إلى اعتبار ما كـتبه فى علم الجمال العربى، إنما هو مجموعة آراء المفكرين العرب والأدباء والفنانين الذين اهتمـوا بالفن والصياغة، كما اهتم هو، فكان من ذلك هذه النظـرية الغربية التى شـملت مشاكل علم الجـمال الحديث، ومنهـا مشاكل

(١) انظر ياقوت الحموى: معجم الأدباء ١ ـ ٢٠ ت أحمد فريد الرفاعى، القاهرة ١٩٣٦، ١٥ : ٥ ـ ٥٢.
(٢) وانظر: إحسان عباس ـ أبو حيان التوحيدى ـ بيروت ١٣٧.
وانظر: زكريا إبراهيم ـ أبو حيان التوحيدى، فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة.
وانظر مجلة فصول، م١٤/ع ٣/ ١٩٩٥. ملف عن أبى حيان التوحيدى ـ القاهرة

الإبداع والتذوق ودور العلم والتـقنية، وتصنيف الفنون ودور الشعر، ثم موضـوع العبقرية أو الإلهام والبـديهة. وسنحاول فـى هذه الدراسة، أن نلملـم أطراف مفهوم علـم الجمال العربى، كـما ورد على لسان أبى حـيان التوحيـدى، دون التمكن فى هذه العـجالة، من التوسع فى تفنيـد فلسفة الفن والجمال هذه، ومقـارنتها مع ماسبقها من فـلسفات ظهرت سابقاً على لسان الفلاسفة الإغريق، أو ظهرت مؤخراً عند فلاسفة أوروبا، فإن هذا يتطلب تفرغاً نأمـل أن نتمكن منه فى المستقـبل، لإعطاء هذا الموضوع المزيد من حقـه فى العمق والتوسع.

٢ ـ المتحدثون فى فلسفة الفن على لسان أبى حيان التوحيدى

قلنا إن أكثر أفكار أبى حيان ساقها على لـسان أساتذته ومعاصريه، ثم هو اختار لها الألفاظ المنتقاة والعـبارات البليغة، وأعطاها أقصى ما تخمـر فى ذهنه، وأرق ماتفاعل فى تفكيره، فكان الحائك الماهر لـدى المواقف الإبداعية فى زمانه ولحمة الأفكار الفلسفية التى تداولها المفكرون واقتنعوا بها.

ولقد اعتبـر الأخذ عن العلماء منهجـاً «وأنا آتى على مايحضرنى مـن ذلك، منسوباً إليهم ومحسوباً لهم ليكون حقهم به مقضياً، وذكرهم على مر الزمان طرياً».

من هؤلاء كان أبو سلـيمان السجستـانى، وهو فيلسوف ومنطقـى ولغوى وصاحب أنظار عميقة فـى الأدب والشعر، وهو على حد قول التوحيدى: «أدقـهم نظراً، وأقعرهم غوصاً، وأصفاهم فكراً، وأظفرهم بالدرر، وأوقفهم على الغرر ـ (ولكنه يأخذ عليه) ـ مع تقطع فى العبارة، ولكنة ناشئة من العجـمة، وقلة نظر فى الكتب، وفرط استبداد بالخاطر وحسـن استنباط للعويص، وجرأة على تفسير الرمز، ويخل بما عنده من هذا الكنز» [١] . وكتاب أبى حيان (المقابسات) [٢] يكاد يقتصر على أحاديث فلـسفية ومناقشات جدلية لأبى سليمان هذا وتلاميذه.

ومن معلميه أيضـا يحيى بن عدى النصرانى، الذى نقل كتب أرسـطو من السريانية إلى العربية، ولكنه كان (مشوّه الترجمة، ردىء العبارة).

أما المعلم الأكبر الذى أخـذ عنه أبو حيان فهو الشيخ أبو سعيـد السيرافى، وكان من كبار النحـاة والمتكلمين المعتزلة، وكـان قد شرح كتاب سيبويـه فى ثلاثة آلاف ورقة بخط يده.

---

(١) الإمتاع والمؤانسة ١/٣٣.

(٢) المقابسات ـ تحقيق حسن السندوبى ـ القاهرة ١٩٢٩م.

ولقد انتشرت آراء أبى سعيد فى جميع مؤلفات أبى حيان.

واستفاد أبو حيان من مهنته، وهى الوراقة (أى نسخ الكتب) وكانت مهنة كبار الكتاب، فى زيادة اطلاعه واتساع معارفه من المعلمين والفلاسفة، ولكن هذه المهنة (حرفة الشؤم) لم تكن لتروقه، فكان يطمح وراء مركز اجتماعى رفيع، فمضى إلى الرّى حيث ابن العميد، المشهور بكرمه ومكانته، والمشهود له بفصاحته وبلاغته، وكان أبو على مسكويه خازن كتب ابن العميد [1]، ولم يلبث أبو حيان أن كشف فى ابن العميد ما يخالف سمعته ومكانته، فجاء وصف ما كشفه ورآه فى كتابه (مثالب الوزيرين) [2]، وهما ابن العميد والصاحب بن عباد، على الرغم من اعترافه بأنهما «كانا كبيرى زمانهما، وإليهما انتهت الأمور وعليهما طلعت شمس الفضل». «ولكن النقص ممن يدعى الكمال أشنع». ثم زار الرى ثانية فى زمن ابن العميد الابن (أبى الفتح) فلم يلق خيراً مما لقيه من والده، فمضى إلى الصاحب بن عباد، فى الرى ذاتها، فلقى الخيبة المرة، وعاد بعد ثلاثة أعوام إلى بغداد.

ولكن علاقة قوية توطدت بين أبى حيان وبين أبى سعدان وزير صمصام الدولة البويهى، كان من نتائجها، كتاب (الصداقة والصديق) [3] وكتاب (الإمتاع والمؤانسة) [4] وهو مجموعة النوادر والحكم التى رواها لابن سعدان وكتبها لأبى الوفاء. ثم هرب إلى شيراز بعد مقتل ابن سعدان وملاحقة أعوانه، وعاش فيها متخفيا مغموراً يائسا، مما دفعه إلى إحراق كتبه بين شعور الخيبة والأسف، وكان ذلك عام ٤٠٠ هـ. ثم أمضى أبو حيان بقية عمره فى شيراز متنسكاً، وكما يقول: «لقد أمسيت غريب الحال، غريب اللفظ، غريب النحلة، غريب الخلق، مستأنساً بالوحشة، قانعاً بالوحدة» [5].

وفى رسالة إلى القاضى أبى سهل على بن محمد يعتذر أبو حيان عن أسباب حَرْقِهِ كتبه، نورد هذا المقطع الذى يعبر عن عدم ثقته بمن عرفه وصادقه وعلمه. «إنى فقدت ولداً نجيباً وصديقاً حبيباً، وصاحبا قريبا، وتابعا أديبا ورئيسا مُنيباً، فشقَّ علىّ أن أدعها لقوم يتلاعبون بها، ويدنسون عرضى إذا نظروا فيها، ويشمتون بسهْوى وغلطى إذا تصفحوها،

(١) وكان من علاقة التوحيدى بمسكويه كتاب (الهوامل والشوامل).

(٢) قام بتحقيق هذا الكتاب: إبراهيم كيلانى ـ دمشق ١٩٦١م.

(٣) طبع عدة طبعات ـ مطبعة الجوائب ١٣٠٢هـ، ثم حققه د. كيلانى، ١٩٦٤م ـ دمشق.

(٤) تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين ـ القاهرة ١٩٥٣م.

(٥) الصداقة والصديق، ٥ ـ ٦ .

ويتراءون نقصى وعـيبى من أجلها، فإن قلتَ ولِمَ تـسمهم بسوء الظن، وتقرّع جـماعتَهم بهذا الـعيب، فجـوابى لك إنما عيـانى منهم فى الحـياة، هو الذى يحـقق ظنى بهـم بعد الممات، وكيف أتركها لأناس جاوَرْتُهم عـشرين سنة، فما صح لى من أحدهم وداد، ولا ظهر لى من إنسان منهم حفاظ».

٣ ـ التوحيـد عند أبى حيان، خلافا لما يقـال عن مصدر اسم التوحيـدى، نسبة إلى صنعة وأبوه بائع التوحيد أى البلح. وابن حجرالعسقلانى (١) ينسب اسمه إلى لقب أطلقه أهل زمانه على أبى حيان لشدة إيمانه بالتوحيد وشدة بيانه فى هذا المعنى الجليل الذى يقوم عليه دين الإسلام. يـرفض التوحيدى بحث ماهيـة الله من خلال جماعة المشبـهة أو غير المشبهة، ولكنه يـقول إنه المطلق «لاسبيل للعقل أن يدركه أو يـحيط به أو يجده وجدانا». ومن الواضح أن التوحيـدى يستمد قوله هذا من الآية الكريمة ﴿لـيـس كمثله شئ﴾ ويقف عند هذا الحد، بعد أن استفاض بالسؤال (٢)، فهو كالمتكلميـن يرفض أن يكون الله شيئاً. ولقد فهم العـامة من قوله هذا تجريدا للذات الإلـهية عن الصفات (مما يـسمى التعطيل). والحق فإننا عندما نستعير كلمة (المطلق) لـلدلالة على الذات الإلهية فإننا بذلك نعنى تنزيهاً عن الشبـه بأى شئ وتعظيماً لـلذات ينطبق مع الآية ﴿هو الأول والآخـر﴾، وهذا يشمل جميع الصفـات بصورتها المثالية غير النسـبية، هذه الصفات التى خلقت الوجـود (الطبيعة والكائنات) مركباً ومبسطاً . ولقد خاضت المعـتزلة والصوفية وعلماء الكلام فى غمار هذه المسألة، فلم يـصلوا إلى أبعد مما وصله التـوحيدى الذى اعترف مع أبى سـليمان «أن الله خفى الذات خفى الفعل».

ولا شك أن أكثر المـفكرين تخلوا عن استـعمال الصفات الـنسبية لله تعـالى، لأنها لاتفى الذات الإلهيـة معناها المطلق كما يذكـر النوشجانى (٣). ويقـول التوحـيدى: «إن الإنسان يتوجه إلـى الله تعالى بقلبه وليس بلسـانه»، وهنا يفرق بين مفهوم التـوحيد عند الخاصة الذين يرون الله واحـدا من حيث هو واحد، وبين العامة ويـرونه واحدا من حيث قيل إنه واحد.

٤ ـ التوحيدى معلم السؤال وطريقة الجواب.

فى الإشارات الإلهية يناجى أبو حيان اللـه قائلا: «يا من «علّم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم» (العلـق). [ولهذا فإن الإيمان عنده يكمن فى التسـاؤل عن أسرار الخالق من

(١) ابن حجر العسقلانى: لسان الميزان ـ حيدر أباد ١٣٣٣هـ، ج ٦/ ص ٣٦٠ .

(٢) انظر: الإمتاع والمؤانسة/ ج٣ ـ ص ١٨٩ ـ ١٩٦ ـ ١٢٤ ـ ١٢٥، وانظر: الهوامل والشوامل ـ المسالة ٢١٦/ ص ٥٥ ـ ٥٦.

(٣) المقابسات، م ٢٩/ ص ٨٣ .

خلال مخلوقاته، طلباً للعلم. بما لم يعلم ﴿قل انظروا ماذا فى السموات والأرض﴾/ يونس (١٠١).

ومع أن الأجوبة التي عرضها على لسانه أو على لسان معاصريه، قد شكلت فلسفته الخاصة، لكنه على ذلك كان كثيرا مايطرح الأسئلة كمثال على مضمون المشاكل الوجودية والطبيعية والفكرية التى لا يجد جواباً لها، بل يترك للآخرين مجال البحث فيها من خلال العقل أو الحدس والإلهام.

وكان بذلك معلماً للمعلمين والمتكلمين، يقدم لهم صيغاً من الأسئلة المتلابسة المتداخلة، كى يرتفعوا إلى مستواها فى مناجاة الحق بحثاً عن الحقيقة التى لا يراها من خلال المذاهب، فهو غير منتم ولكنه يؤمن بالتعددية الفكرية والخلافية فى الآراء والتأويل، ﴿ولو شاء ربك لجعل الناس أمة واحدة ولا يزالون مختلفين﴾ (هود ـ ١١٨). والتفاوت بمستويات الفكر، «إن العقل بأسره لا يوجد فى شخص إنسى وإنما يوجد منه قسط بالأكثر والأقل والأشد والأضعف» [(١)] ﴿هل يستوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون، إنما يتذكر أولو الألباب﴾ (الزمر٩). ولذلك ففى حواراته وأسئلته لم يكن أبو حيان متساهلاً أمام العاجزين عن إظهار الحقيقة، وكان يردد قول أبى الحسن البصرى « ذمُّ الرجل نفسه فى العلانية مدح له فى السر» [(٢)].

إن وصف أبى حيان بفيلسوف السؤال يمكن بنظرنا أن يصبح وصفه معلم السؤال، فلقد كانت مهمة أبى حيان أن يجعل الآخرين أقدر على فهم معنى الإيمان والعبادة من خلال البحث والتقصى، سواء ونحن نناجى الله أو عندما نبحث فى أسراره. ومن هنا، نرى أبا حيان صاحب رسالة حضارية فى الحض على البحث والتقصى وإعمال العقل واستنهاض العمل، وهى أمور من العبادة لأنها تقوم على أسس التوحيد. ولا شك أن أبا حيان فى ذلك كان تلميذاً لأبى سليمان السُجّستانى الذى علمه البحث المنطقى، وتلميذاً لأستاذه الجاحظ الذى غرس فيه الاعتماد على غنى اللغة وعلى مقدرة النحو للتعبير بمفردات لا حصر لها، قد تبدو مترادفة ولكنها فى حقيقتها تعبر عن غنى وتنوع المعانى، فهو يميز بين الفعل والعمل، بين المعرفة والعلم، بين الروح والنفس، بين الصديق والأليف، بين القوة والقدرة، والاستطاعة والطاقة . . إلخ. ويبقى فى كل هذا معلم السؤال وطريقة الجواب.

---

(١) المقابسات ٥٤ / ص ٢٣٥.

(٢) البصائر، ص ٨٨.

٥ ـ آثار أبى حيان

ليس سهلاً أن نحصر آثار التوحيدى، ذلك أن أكثرها قد أحرقه سنة ٤٠٠هـ، على أن ياقوت فى (معجم الأدباء) أورد ثبتاً بأسماء بعض آثاره، كما أن التوحيدى ذكر بعضا آخر، ومن أهم آثاره المعروفة [١] :

١ ـ **الصداقة والصديق**، ويتحدث بأسلوب شيق عن مفهوم الصداقة والصديق ولكن بروح نقدية تعكس يأسه من الأصدقاء، ولذلك عرّف الصديق قائلاً: «الصديق إنسان هو أنت إلا أنه بالشخص غيرك»، مكرراً قول أرسطو. ثم قال: «إن أطول الناس سفراً، من سافر فى طلب صديق».

٢ ـ **البصائر والذخائر**، وفيه عرض للأدب والتاريخ واللغة وللحديث والتفسير يكشف عن ثقافة موسوعية، وموضوعية علمية، وإسناد واسع.

٣ ـ **أخلاق الوزيرين** أو مثالب الوزيرين ، وفيه ينقد الوزيرين ابن العميد وابن عباد لسوء معاملتهما له.

٤ ـ **الهوامل والشوامل**، والهوامل هى الإبل السائبة والشوامل هى الحيوانات التى تضبط الإبل. ولقد ألفه سنة ٣٧٥هـ بعد مقتل الوزير الصديق ابن سعدان، وفيه أسئلة موجّهة لمسكويه فى الفلسفة وعلم الكلام واللغة.

٥ ـ **الإشارات الإلهية**، ولقد بلغ فيه أعلى مراتب البيان والنجوى مع الله، كتبه بعد حريق كتبه، تعبيراً عن موقفه الصوفى.

٦ ـ **المقابسات**، ويحتوى على مئة مقابسة أو محاورة بين العلماء، موضوعها الفلسفة والمنطق، والطبيعة والإلهيات.

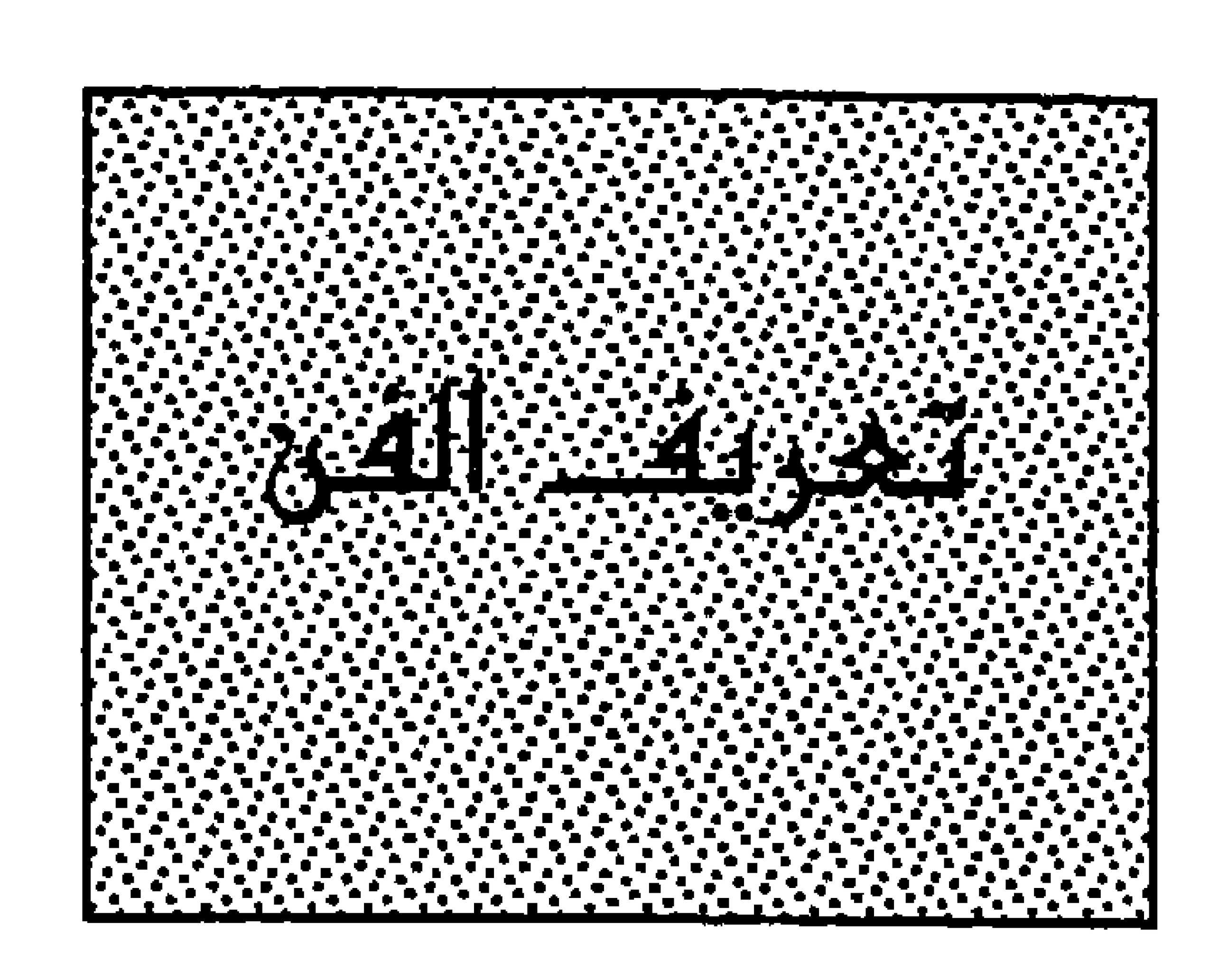
٧ ـ **الإمتاع والمؤانسة**، ولقد وضعه فى بداية حياته، ولعله أهم آثار أبى حيان، وهو أول كتاب محقق منشور ظهر فى القاهرة منذ عام ١٩٣٩م.

---

(١) انظر فى نهاية الكتاب ثبتا لمؤلفاته المحققة والمنشورة.

الفصل الثانى

تعريف الفن



١ ـ العمل الفنى وخصائصه

يقول أبو حيان التوحيدى على لسان أبى سليمان، فى معرض التفريق بين الإنسان والحيوان: «ذكر بعض الباحثين عن الإنسان أنه جامع لكل ما تفرق فى جميع الحيوان ثم زاد عليها وفضّل بثلاث خصال:

بالعقل والنظر فى الأمور النافعة والضارة.

وبالمنطق لإبراز ما استفاد من العقل بواسطة النظر:

وبالأيدى لإقامة الصناعات وإبراز الصور فيها مماثلة لما فى الطبيعة بقوة النفس» (١).

ونستطيع أن نستخلص من ذلك تعريفاً للعمل الفنى ويتضمن العناصر التالية:

١ ـ أن العمل الفنى عمل إنسانى لا يستطيع الحيوان ممارسته.

٢ ـ أنه يتم بالأيدى لأنه يتطلب المهارة، وليس بالعقل.

فنحن نرسم ونضرب على الآلات، وننحت ونبنى بأيدينا وليس بعقولنا، كما قال (دافنشى) فيما بعد.

٣ ـ أن اليد تتبع النفس الملهمة، ولا تتبع العقل الذى يبحث فى الأمور النافعة والضارة، أو المنطق الذى يستخلص نتائج العقل.

٤ ـ أن العمل الفنى يتجه إلى مماثلة الطبيعة بقوة النفس.

---

(١) الهوامل ٣/ ٢٣٠ ـ ٢٣١.

٢ ـ الفن عمل إنسانى

إن الفن ظاهرة إنسانية راقية، ليس بمقدور الحيوان الوصول إليها، لأنها تتطلب فعل النفس، والحيوان يتمتع بالروح، ولكنه لا يتمتع بالنفس كالإنسان.

ولأن العمل الفنى هو مطابقة الطبيعة بما فيها من فعل النفس، فإن الإبداع مقصور على الإنسان دون الحيوان.

على أن التوحيدى لا ينكر أن الحيوان يتأثر بالجمال الصوتى أو غيره، أى أنه قادر على التذوق الغريزى، ولكنه لا يؤكد ذلك بصورة قاطعة.

فهو يطرح السؤال التالى: «ماسبب تصاغى البهائم والطير إلى اللحن الشجى والجرم الندى، وما الواصل فيه إلى الإنسان العاقل المحصل حتى يأتى على نفسه» (١) ؟ ولكن أبا حيان لا يلقى جواباً شافياً على ذلك من أبى على مسكويه.

ثم يعود فى (الإمتاع والمؤانسة) لكى يقرر أن الحيوان يتمتع بالروح، ولكنه لا يتمتع بالنفس : «ولم يكن الإنسان إنساناً بالروح بل بالنفس، ولو كان إنسانا بالروح لم يكن بينه وبين الحمار فرق» (٢).

ويتوسع أبو حيان فى التمييز بين الإنسان والحيوان فى ممارسة العمل الفنى فيقول:

«ولما وُهب الإنسان الفطرة، وأعين بالفكرة؛ ورُفد بالعقل، جمع هذه الخصال وما هو أكثر منها لنفسه وفى نفسه، وبسبب هذه المزية الظاهرة فَضل جميع الحيوان؛ حتى صار يبلغ منها مراده بالتسخير والإعمال واستخراج المنافع منها وإدراك الحاجات بها؛ وهذه المزية التى له مستفادة بالعقل، لأن العقل ينبوعُ العلم، والطبيعة ينبوع الصناعات، والفكر بينهما مستملٍ منهما ومؤدٍّ بعضها إلى بعض بالفيض الإمكانى، والتوزيع الإنسانى؛ فصوابُ بديهة الفكرة من سلامة العقل، وصواب روية الفكرة من صحة الطباع، وصحّة الطباع من موافقة المزاج، وموافقة المزاج بالمدد الاتفاقى والاتفاق الغيبىّ؛ أعنى بهذا أن وجه الحادث المجهول عندنا اتفاق، ووجه الحادث المعلوم عند اللّه عزَّ وجل غيب؛ فلو ظهر هذا الغيب لبطل الاتفاق، ولو بطل الاتفاق لارتفع الغيب.

(١) الهوامل/ ٣/ ٢٣٠ ـ ٢٣١.

(٢) الإمتاع ٢/ ١١٣.

فانقمست الأحداث بين ماهو على جديلة [1] واحدة معروفة، وبين نادر لا يدوم العهد به، فدلّ ماظهر واستمرّ على ما جاد به ووهب، ودلّ ما غاب واستتر على ماتفرّد به وغلب.

ولما كان الحيوان كله يعمل صنائعه بالإلهام على وتيرة قائمة، وكان الإنسان يتصرّف فيها بالاختيار، صحّ له من الإلهام نصيب حتى يكون رفدا له فى اختياره، وكذلك يكون النحل أيضاً، صحّ له من الاختيار قسط فى إلهامه حتى يكون ذلك مُعيناً له فى اضطراره. إلا أن نصيب الإنسان من الإلهام أقل كما أن قسط سائر الحيوان من الاختيار أنْزَر؛ وثمرة اختيار الإنسان إذا كان مُعانا بالإلهام أشرف وأدوَمُ وأجدى وأنفع وأبقى وأرفع من ثمرة غيره من الحيوان إذا كان مرفوداً بالاختيار، لأن قوّة الاختيار فى الحيوان كالحُلم، كما أن قوة الإلهام فى الإنسان كالظل» .

٣ ـ الفن عمل

العمل الفنى ماهو إلا عمل يدوى يأتى بنتيجة العلم والفكر والموهبة، فالعلم هو الطريق الأساسى والضرورى للعمل، «فإذا كان قاصراً عن العلم كان العلم كَلا على العالم، وأنا أعوذ بالله من علم عاد كلا، وأورث ذلاً، وصار فى رقبة صاحبه غلا» [2].

على أن العمل الفنى هو فوق العلم ، بل إن العلم ليحتاج أيضاً إلى الفن. ويردّ أبو حيان على القائلين بأن الفن هزل والعلم جد. فيقول : «ألا تعلم أن أعمال الدواوين التى ينفرد أصحابها فيها بعمل الحساب فقيرة إلى إنشاء الكتب فى فنون ما يصفونه ويتعاطونه، بل لا سبيل إلى العمل إلا بعد تقدمة هذه الكتب التى مدارها على الإفهام البليغ والبيان المكشوف والاحتجاج الواضح، وذلك يوجد من الكاتب المنشئ» [3].

وأما قولك «إحدى الصناعتين هزل والأخرى جد» فبئسما سولت لك نفسك على البلاغة، هى الجد وهى الجامعة لثمرات العقل لأنها تحق الحق وتبطل الباطل على مايجب أن يكون الأمر عليه» [4].

فالعمل الفنى يأتى نتيجة الفكر «فالذوق وإن كان طباعياً فإنه مخدوم الفكر،

---

(١) الإمتاع ١/ ١١٤ ـ ١٤٥، والجديلة: الشاكلة.

(٢) رسالة إلى القاضى أبى سهل على بن محمد ، نشرت فى دمشق ـ تحقيق د. كيلانى (رسائل أبى حيان التوحيدى، ٦٢).

(٣) الرسائل ٢/ ٩٩.

(٤) المرجع نفسه ١٠١.

والفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهية»[1].

٤ ـ دور النفس

على أن اليد إذ تتبع الفكر، فإنما يكون ذلك ضمن نطاق النفس الملهمة، ولكن ما المقصود بالنفس؟ وما المقصود بالإلهام؟ يعرف أبو حيان الروح بـ: «إنه جسم لطيف منبث فى الجسد على خاص مافيه، فأما النفس الناطقة فإنها جوهر إلهى، وليست فى الجسد (على خاص ماله فيه) ولكنها مدبرة للجسد، ولم يكن الإنسان إنساناً بالروح، بل بالنفس، ولو كان إنساناً بالروح لم يكن بينه وبين الحمار فرق»[2] .

فالنفس، عند التوحيدى، جوهر إلهى، خارجة عن الجسد رغم خصوصيتها له، وهى التى تدبر أمور هذا الجسد على عكس الروح المنبثة فى الجسد والتى تسبب له الحياة سواء كان جسد إنسان أو حيوان.

٥ ـ الإلهام والذاتية

أما الإلهام فإنه ينعكس بالبديهة. وعن أبى سليمان قال أبو حيان: «البديهة تحكى الجزء الإلهى بالانبجاس، وتزيد على ما يغوص عليه القياس، وتسبق الطالب والمتوقع»[3].

«والبديهة أبعد (من الروية) من معانى الكون والفساد، وأغنى عن ضروب الاجتهاد والاستدلال، والروية ألصق بكمال الجوهر وأشد تصفية للطينة من الكدر»[4].

على أن بلاغة الأسلوب ومتانة الإبداع تتمثل عند التوحيدى، دائماً، فى التوفيق بين الإلهام والرويّة العقلية. فليس الفن مجرد تسلية ولعب، بل هو جد ومسؤولية، وليس الفن عبثاً على صاحبه لأنه عمل منتج له مقاصد وأدوار.

ولنقرأ ما جاء على لسانه فى مجال المقارنة بين العمل البديهى والعمل العقلى والعمل المركب من البديهة والعقل.

---

(١) الإمتاع ٢ / ١٣٤.

(٢) الإمتاع ٢ / ١١٣.

(٣) المقابسات ٥٥ / ٢٣٨.

(٤) المقابسات، الصفحة نفسها.

«إن الكلام ينبعث فى أول مبادئه إما عن عـفو البديهة، وإما من كد الرويّة، وإما أن يكون مركبا منهما، وفـيه قوامهما بالأكثر والأقل. ففضيلة عفـو البديهة أنه يكون أصفى، وفضيلة كـد الرويّة أنه يكون أشفى، وفضيلـة المركب منهما أنه يكون أوفى. وعـيب عفو البديهة أن تكون صورة العقل فيه أقـل، وعيب كد الروية أن تكون صورة الحس فيه أقل، وعيب المـركب منهمـا بقدر قسـطه منهمـا: الأغلب والأضعف. عـلى أنه إن خَلُص هذا المركب من شوائب التـكلف، وشوائب التعسف، كان بلـيغاً مقبولا رائعا حـلواً، تحتضنه الصدور، وتختلسه الآذان، وتنتهبه المجالس، ويتنافس فيه المنافس بعد المنافس. والتفاضل الواقع بين البلـغاء فى النظم والنثر، إنما هو فـى المركب الذى يسمى تأليفـاً ورصفاً. وقد يجوز أن تكون صورة العقل فى البديهة أوضح، وأن تكون صورة الحس فى الرويّة ألوح، إلا أن ذلك من غرائب آثار النفس ونوادر أفعال الطبـيعة، والمدار على العمود الذى سلف نعته، ورسا أصله» [1].

ومن هنا يتجلى الدور الذاتى فى الفن، ذلك أن النفْس، وهى العلاّمة بالذات، تبقى عند أبى حـيان فوق الطبيـعة، وإن هذه الذات تستطيـع أن تدرك أسرار الطبيعـة والوجود إدراكاً سامياً إذا هى تجردت عن التأثيرات الأخرى.

«لما كانت النفس فـوق الطبيعة، وكانت أفـعالها فوق الحركة، أعنى فـى غير زمان، فإن ملاحظـتها الأمور ليسـت بسبب الماضى والحاضـر ولا المستقبل، بل الأمـر عندها فى السـواء، فمتى لم تعقها عوائق الهيولى والهيوليات، وحجب الحس والمحـسوسات، أدركت الأمور، وتجـلـت لها بـالأزمان» [2] . ويقول أيضـاً: « إن النفس علاّمـة بالذات، درّاكة للأمور بلا زمان، وذلك أنها فـوق الطبيعة، والزمان إنما هو تابع للحركة الطـبيعية، وكأنه إشارة إلـى امتدادها، ولـذلك اشتق اسـم المدة منه، لأن المدة فـعلة، والامتـداد افتـعال، وأصلهما واحد من المدّ» [3].

ومن هنا نصـل إلى مفهوم الإبداع وتمـيزه عن العمل العـقلى، وهو عند التـوحيدى يقوم على البديهة والإلهام، ثم على العمل المسؤول المثقف.

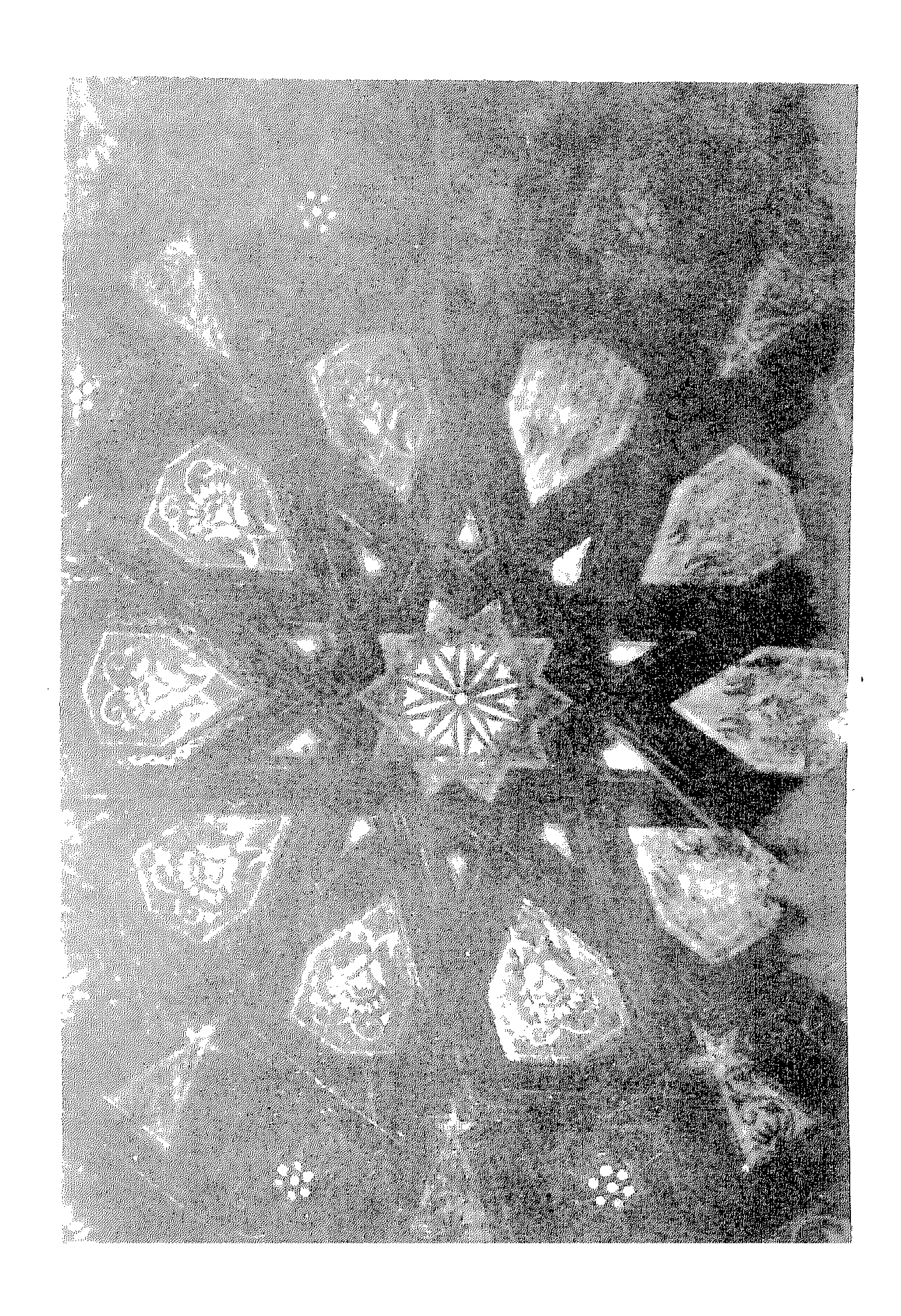
على أن الإلهام أو البديهة قد تنزلق إلى الارتجال والتفيهق والوهم، يقول أبو حيان:

---

(١) الإمتاع والمؤانسة ٢/ ١٣٢.

(٢) الهوامل والشوامل ٣٣/ ٩٣.

(٣) الهوامل والشوامل ٣٣/ ٩٣.



«فإن الكلام صلف تياه لا يستجيب لكل إنسان، ولا يصحب كل لسان، وخطره كثير، ومتعاطيه مغرور، وله إرَن كإرن (نشاط) المهر، وإباء كإباء الحرون، وزهو كزهو الملك، وخفق كخفق البرق، هو يستهل مرة ويتعثر مراراً، ويذل طوراً ويعز أطواراً، ومادته العقل، والعقل سريع الحؤول (التحول) خفى الخداع، وطريقه على الوهم، والوهم شديد السيلان، ومجراه على اللسان، واللسان كثير الطغيان. وهو مركب من اللفظ اللغوى والصوغ الطباعى، والتأليف الصناعى والاستعمال الاصطلاحى» [1]. إذن لابد من المحافظة على بلاغة البديهة أو صفاء الإلهام الفنى بالرويّة والتدقيق وحسن الأداء والتنفيذ. «وهناك يقع التعجب للسامع، لأنه يهجم بفهمه على مالا يظن أنه يظفر به، كمن يعثر بمأموله على عقله من تأميله، والبديهة قدرة روحانية فى جبلّة بشرية، كما أن الرويّة صورة بشرية فى جبلّة روحانية» [2].

لقد كان الشعراء العرب يميلون إلى البديهة والطبع، فكان شعرهم عفو الخاطر لا يخضع لقانون فيما عدا قواعد النظم، وفى العصر العباسى ظهر الشعراء المحدثون من أمثال أبى تمام وبشار وأبى نواس، اتجهوا نحو الصنعة والرويّة، ولم يكن البحترى راضيا عن هذا الاتجاه، فعاد بشعره إلى عهد امرئ القيس «أبى القروح»، وفى ذلك يقول:

ولم يكن أبو القروح يلهج بالـ ... منطق ما نوعه وما سببه

وكان الجاحظ يقول مشيداً بشعر الأقدمين: كل شئ لعرب البداوة إنما هو بديهة وارتجال. ويرى البحترى أن الشعر «لُمَح تكفى إشارته»، أما دعاة الرويّة والصنعة فقد أرادوا أن يلتزموا فى شعرهم دورا أدبياً وفكريا وأخلاقيا، ولذلك فإن الشعر والإبداع عندهم ليسا «ممارسة ساذجة» بل مسؤولية واعية لدور الشاعر ولبلاغة شعره، تتمتع بلذة الإبداع فيه وليس بمردوده التكسبى، وبهذا يقول الشاعر :

وما لى ضيعة إلا المطايا ... وشعر لا يباع ولا يعار

٦ ـ النفس أو الذات الإنسانية

حاصل ما يقول أبو حيان فى الإنسان أنه متميز بالنفس والعقل والتحكم بالعمل، وهو إذا كان يتمتع بالروح كالحيوان، فلأن الروح هى سبب الحياة، أما النفس فهى من خصائص الإنسان فقط. يقول أبو حيان:

---

(١) الإمتاع ١/ ٩.

(٢) الإمتاع ٢/ ١٤٢.

«ولم يكن الإنسان إنسانا بالروح بل بالنفس» [1] ،

ثم يقول:

«الإنسان تابع للنفس وليست النفس تابعة للإنسان، لأن الإنسان إنسان بالنفس» [2].

ولكن ما المقصود بالنفس وبالروح؟ يعرف أبو حيان الروح: «إنها جسم لطيف منبث في الجسد على خاص ما فيه» [3]، ويعرف النفس الناطقة: «إنها جوهر إلهى، وليست فى الجسد على خاص ما له فيه، ولكنها مدبرة للجسد» [4].

فالنفس عند التوحيدى جوهر إلهى، خارجة عن الجسد، رغم خصوصيتها له، على عكس الروح المنبثة فى الجسد التى تسبب له الحياة، سواء أكان الجسد جسد إنسان أم جسد حيوان.

ويجب أن نتنبه، منذ الآن، إلى أن ثمة لبسا عند ناقلى الفكر الغربى فى ترجمة كلمة ESPRIT او SPIRIT، فتارة تترجم «الروح» وتارة تترجم «النفس» وتارة «الفكر».

ومن استعراض معنى كلمة «نفس» عند التوحيدى، يتضح لنا أنها تعنى «الذات الإنسانية» من حيث هى كينونة حية وليس من حيث هى جسد . والإنسان هو الوحيد الذى يشعر أنه إنسان يشعر بذاته، ويستطيع أن يميزها عن الكائنات الأخرى، وبخاصة الحيوان الذى لايشعر بذاته إلا من خلال الغريزة، أما الإنسان فإنه يميز ذاته بواسطة الفكر الذى يدل على الوجود ـ كما يقول ديكارت، أو بواسطة الفطرة ـ كما يقول فرويد.

يقول أبو حيان:

«ولما وهب الإنسان الفطرة، وأعين بالفكرة، ورفد بالعقل، جمع هذه الخصال وما هو أكثر منها لنفسه وفى نفسه، وبسبب هذه المزية الظاهرة فضل جميع الحيوان حتى صار يبلغ مراده بالتنسيق والأعمال، واستخراج المنافع، وإدراك الحاجات بها، وهذه المزّية التى له مستفادة بالعقل [5] .

وتتجلى ذات الإنسان بالعقل، فإذا كان العقل يورث العلم بالذات ويميزها عن الطبيعة، فإن هذا إنما ينتج عن العمل، وهو شرط إنسانى، ولا قيمة للعلم بلا عمل:

(١) الإمتاع جـ ٢ ص ١١٣.
(٢) الإمتاع جـ ٢، ص ٢١٥ ـ ٢١٦.
(٣) الإمتاع ، جـ ٢، ص ١١٣.
(٤) الإمتاع، جـ ٢، ص ١١٣.
(٥) الإمتاع، جـ ١، ص ١٤٤، ١٤٥.

«فإذا كان العمل قاصرا عن العلم، كان العلم كلاً على العالِم [(١)] .

والصورة العليا للفكر هى الإرادة التى تنتج أعمالا وليس معارف مجردة أو وقائع طباعية. وتأتى الإرادة بعد المعرفة، فبالنظر يفهم الإنسان الأشياء، وبالعمل يبدلها، وبالنظر يمتلك الكون، وبالعمل يخلقه ـ كما يقول كروتشه [(٢)].

ويمتاز الإنسان بحرية الاختيار فى عمله، ويلعب العقل والعلم دورهما فى هذا الاختيار، وفى هذا يقول التوحيدى:

«الذوق وإن كان طباعياً، فإنه مخدوم الفكر، والفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهية» [(٣)] .

أما الحيوان، فيتمتع بدوافع الغريزة، فهى التى تلهمه فى تصرفاته المتشابهة. ولكنّ للإنسان نصيباً بسيطاً من غرائزه ترفده فى اختيار تصرفاته، وثمرة ذلك تصرف متميز ونافع ودائم.

وكذلك الحيوان، فله نصيب ضعيف من الاختيار، كما هو شأن النحل، يقول أبو حيان: «وكذلك يكون النحل أيضاً، صح له من الاختيار قسط فى إلهامه حتى يكون ذلك معينا له فى اضطراره؛ لأن قوة الاختيار عند الحيوان كالحلم، كما أن قوة الإلهام فى الإنسان كالظل» [(٤)].

وإذا كان الحيوان يشترك مع الإنسان فى ممارسة العمل الغريزى الفطرى، فإنه لايستطيع أن يشاركه فى ممارسة العمل العقلى أبدا. ومراحل العمل العقلى الإرادة والتعبير. والإدراك العقلى للأشياء يحدد قيمتها الأخلاقية والاجتماعية والاقتصادية، وهى ميزة إنسانية لايقدر عليها الحيوان، مهما بلغت درجة تدريبه، فالببغاء والقرد والكلب وجميع حيوانات السيرك التى يجرى تدريبها، قد تقوم بأعمال تتجاوز المألوف الغريزى وردود الفعل الشرطية، ولكنها لاتصل إلى حدود الإدراك العقلى والمحاكمة. وقد نتوهم

---

(١) التوحيدى: الرسائل، ص ١٦٢.

(٢) كروتشه، المرجع نفسه، ص ١٦٢.

(٣) التوحيدى: الإمتاع، جـ ٢، ص ١٢١.

(٤) الإمتاع، ٤، ص ١٤٤.

ذلك، ولكننا أبدا لن نتوهم أن الحيوان قادر على التعبير عن المدركات كالإنسان [1]. هنا نتذكر قول كروتشه:

«إذا كان الحيوان غير قادر على التعبير، فهو غير قادر على الإدراك أصلا، فالإنسان يحتوى الحيوانية إلى الغريزية، ولكن الحيوان لا يستطيع أن يتصف بالعقلانية الإنسانية» [2].

ويرى كروتشه «أن العمل العقلى يفرز تصورات، أما العمل الفنى فإنه يفرز صورا». فالعمل العقلى عمل معرفى منطقى يقوم على معرفة كلية، تفرز تصورات. والعمل العلمى الصرف يستعصى على الإنسان غير العالم، وهو لا يعنى الإنسان المبدع بالتفضيل.

وقد لا تكون تصورات الإنسان العادى خلاقة متقدمة، بل تبقى غالبا عند حدود التدبير والمنفعة عندما لاتكون هذه التصورات قائمة على محاكمة منطقية. وحسب أبى حيان يمتاز الإنسان العادى بالعقل والنظر فى الأمور النافعة والضارة وبالمنطق لإبراز ما استفاده من العقل بواسطة النظر [3].

---

(١) الهوامل، ٣، ص ٢٣٠ ـ ٢٣١.

(٢) كروتشه، المرجع نفسه، ص ٤٦.

(٣) التوحيدى: الهوامل، جـ ١، ص ٩.

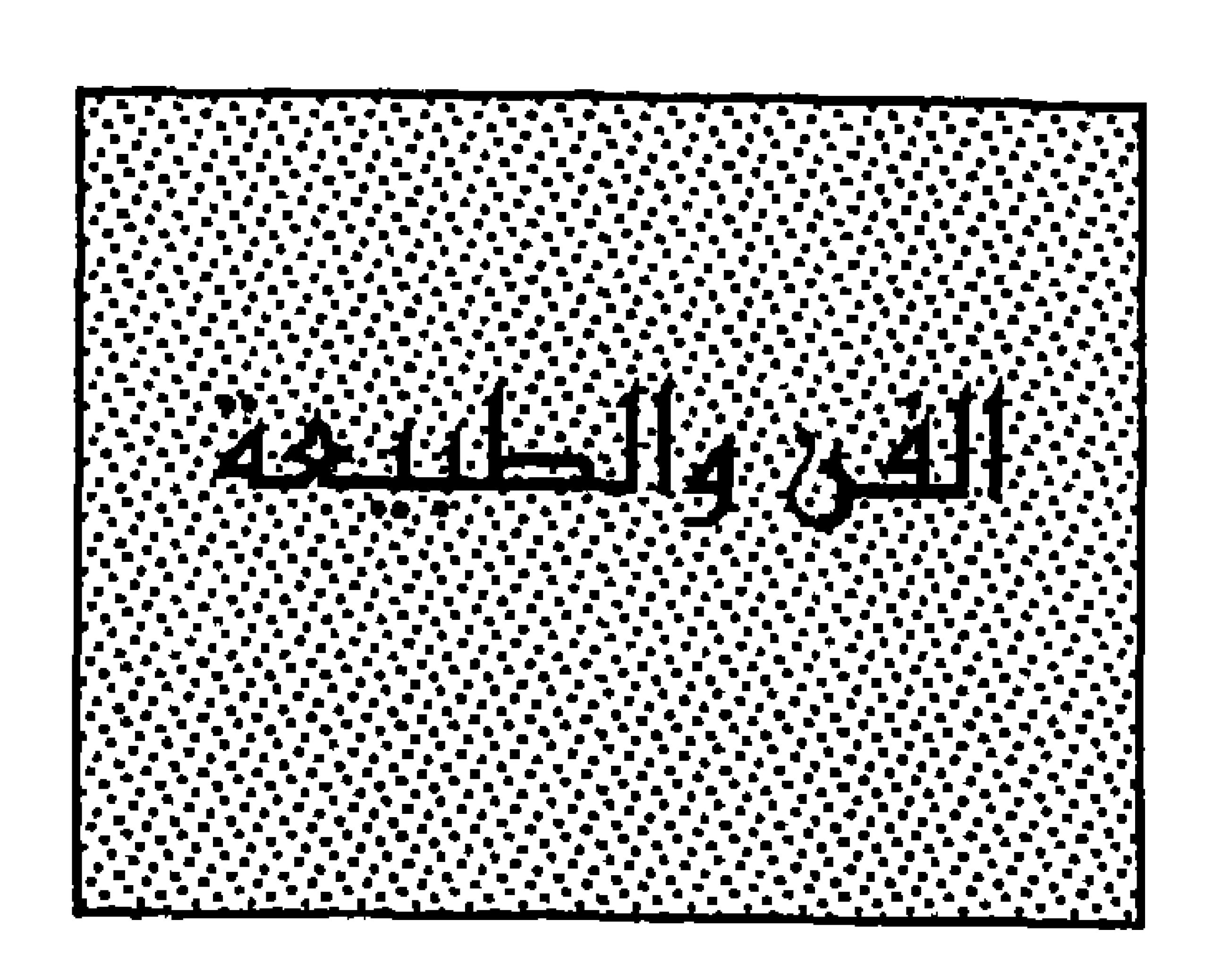
الفصل الثالث

الفن والطبيعة

١ - العمل الفنى يتجه إلى مماثلة الطبيعة

٢ - الطبيعة تحتاج الفن

٣ - تحريف الطبيعة بقوة النفس



١ ـ العمل الفنى يتجه إلى مماثلة الطبيعة

إن مبدأ المحاكاة الذى يأخذ معينه من فلسفة أرسطو، أوجد معارضين له فى الغرب ، منهم شيلنج الذى قال: «عندما يريد الفنان أن يستمد من الطبيعة، تتجلى له مثل الطبيعة عندما يستجلى نفسه». ويؤكد نوفاليس على دور النفس والعالم الداخلى فى تكوين العمل الفنى. ويصل الرومانتيون إلى حدود إلغاء دور الطبيعة فى تأليف العمل الفنى.

أما كروتشه فلقد اعتبر الطبيعة خرساء ما لم ينطقها الفنان عن طريق الحدس الذى يسبق التعبير، ومع ذلك فإن كروتشه ينفى عن نظريته أى طابع رومانتى، كما يرفض الطابع الكلاسى.

وتمتاز الطبيعة على الفن فى أن الفن يقوم بمحاكاة الطبيعة الإلهية المنشئا ونسخها. ويذكر أبو حيان على لسان مسكويه «أن الطبيعة فوق (الفن) الصناعة، وأن الفن دون الطبيعة، وأن دور الفن التشبه بالطبيعة، وليس بمقدرة الفنان أن يتجاوز ذلك مدعياً إكمالها. وتكمن قوة الطبيعة فى أنها إلهيّة، أما الفن فهو بشرى مستخرج من الطبيعة. وليس بمقدرة أية قوة بشرية أن تتساوى مع قوة إلهية، إلا عن طريق التشبيه والتقريب. والفن متناه على عكس الطبيعة، وليس من الممكن أن يصل الفن إلى معارضة الطبيعة إلا عن طريق البرهان الواضح» [1].

٢ ـ الطبيعة تحتاج الفن:

على أن أفضلية الطبيعة على الفن ليست ثابتة، فإن لـلحس دوره فى تعديل وتحوير

---

(١) الإمتاع والمؤانسة ٢/ ٣٩.

الطبيعة؛ لأن الأشياء لايمكن أن تتماثل بـالإطلاق. ولهذا فإننا نرى التوحيدى يعود إلى عرض الرأى المقابل، من أن الطبيعة تحتاج الفن أيضاً، فلقد سمع التوحيدى وأبوسليمان يافعاً يغنى، فترنح الأصحاب وتهادوا وطربوا، وقال أحدهم: «لو كان لهذا من يخرجه ويغنى به ويأخذه بالطرائق المؤتلفة والألحان المختلفة، لكان يظهر أنه آية، ويصير فتنة. فإنه عجيب الطبع بديع الفن» (١).

ولقد أثار هذا القول مشكلة علاقة الطبيعة بـالصناعة، فقال أبو سليمان: «إن الطبيعة إنما احتاجت إلى الصناعة فى هذا المكان، لأن الصناعة هنا تستجلى من النفس والعقل، وتملى على الطبيعة. وقد صح أن الطبيعة مرتبتها دون النفس، تقبل آثارها وتمتثل أمرها، وتكمل بكمالها، وتعمل على استعمالها، وتكتب بإملائها، وترسم بـإلقائها، والموسيقى حاصل للنفس موجود فيها على نوع لطيف وصنف شريف. فالموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة ومادة مستجيبة وقريحة مواتية وآلة منقادة، أفرغ عليها بتأييد العقل والنفس لبوسا مؤنقاً، وتأليفا معجباً وأعطاها صورة معشوقة وحلية مرموقة، وقوته فى ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة. فمن ها هنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة، لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة بواسطة الصناعة الحادثة التى من شأنها استملاء ماليس لها وإملاء ما يحصل فيها، استكمالا بما تأخذ وكمالاً لما تعطى» (٢).

٣ ـ تحريف الطبيعة بقوة النفس

يفرق أبو حيان بين الصورة ـ الطبيعة وهى صورة الواقع أو الموضوع بذاته، والصورة الفنية المشبهة التى تفارق الأصل مفارقة تامة أو محدودة، وهذا مايسمى بتحوير الواقع.

يقول أبو حيان:

«كل جسم له صورة، فإنه لايقبل صورة أخرى من جنس صورته الأولى البتة، إلا بعد مفارقته الصورة الأولى، ومثال ذلك أن الجسم إذا قبل صورة أو شكلا كالتثليث، فليس يقبل شكلا آخر من التربيع والتدوير، إلا بعد مفارقته الشكل الأول» (٣).

ولكن الفنان المبدع يسعى إلى مشاكلة فى التشبيه وفى ذلك مهارة وإرضاء للمتذوقين الذين لا يرغبون بمشابهة المثل والمقياس دائما. ولهذا يقول التوحيدى:

---

(١) المقابسات ١٩٢ / ١٦٣ ـ ١٦٤.

(٢) نفسه.

(٣) الهوامل ص ٩٧ ـ ص ٢٤١.

«لما تميزت الأشياء فى الأصول تلاقت ببعض التشابه فى الفروع، ولما تباينت الأشياء بالطبائع تألفت بالمشاكلة فى الصنائع، فصارت من حيث افترقت مجتمعة، ومن حيث اجتمعت متفرقة» (١).

والتوحيدى يعتمد فى الصورة - الطبيعة على النفس ؛ أى على الذات، دون أن يغفل الطبيعة.

ولأن الطبيعة ليست هى المطلق، بل هى من آثار هذا المطلق، كان التعامل معها - بقوة النفس - أساس العمل الفنى التشبيهى الذى لانرى مبرراً لمنعه وتحريمه.

ولكننا مع ذلك نعترف بأن الإنسان لايستطيع أن يضاهى المطلق فى خلق الطبيعة وتصويرها بهذا الكمال والجمال. فالطبيعة بما تتضمن من هيئات حية ومشاهد جامدة تستمد جمالها من الخالق. أما مرتسم الطبيعة على اللوح الذى نمارس عليه التصوير، فإنه يستمد جماله من المخلوق الذى لايستطيع أن يرقى إلى مرتبة الخالق، «وأن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون الذين يضاهون بخلق الله»، كما ورد فى الحديث الصحيح (٢).

ولذلك، فإن التصوير الطبيعى يبقى محرفا ناقصا نسبيا،ومع ذلك فإنه يرنو إلى الإطلاق، والإنسان موجود إذا كان يرنو إلى الإطلاق، وهو دائم السعى إلى الكمال، ودائم البحث عن الجمال، وهدفه الخلود والجلال.

---

(١) الهوامل ص ٢٤٠.

(٢) انظر كتابنا: الفن الإسلامى - دار طلاس، ص ٩٠ ومابعدها.

الفصل الرابع

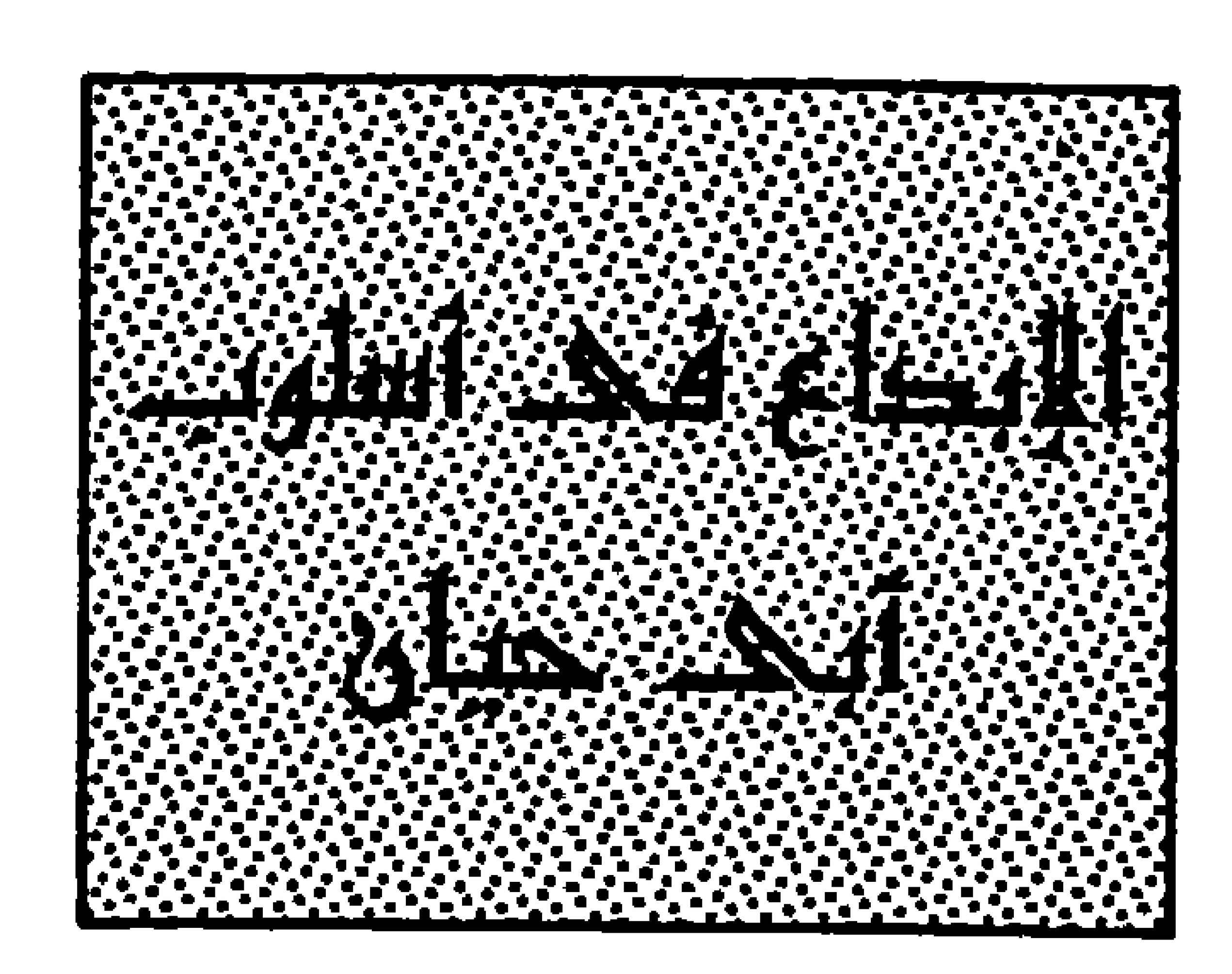
الإبداع في أسلوب أبي حيان

١ - أبو حيان التوحيدى، الفنان الأديـــب .

٢ - نمـــوذجان مـــن بلاغـة أبـى حـيـان: (تعـــريف العـــرب) و (تعريف الغربة).

٣ - جمالية أسلوب أبى حيان .

٤ - الجـمـــال والـتـنـاسـب.



١ ـ أبو حيان التوحيدى الفنان الأديب

عاش أبو حيان فى عصر أدبى غلبت عليه الجمالية اللفظية، والبديعية والزخرفة، كما بدا ذلك فى أسلوب ابن عبّاد أو الحريرى أو الخوارزمى من معاصريه. على أن أبا حيان سلك مسلك الثقافة الرصينة العميقة والتجأ إلى الفن فى الكلام، معبراً عن أصدق ما تعتلج به نفسه، ويحلق خياله، فكان له أسلوب متفرد أصبح ظاهرة مستقلة انضمت إلى أسلوب أمثاله من بعض أدباء زمانه، من أمثال مسكويه وابن إسحاق الصابى، وقد ترعرعت هذه الظاهرة بهدى آثار الجاحظ وأسلوبه. ولكن فساد الذوق الجمالى الشائع منع أكثر الناس من إدراك أهمية أبى حيان البلاغية الفنية، واستمر الجهل بأبى حيان، وإغفال أهمية أسلوبه وفنيته فى الكتابة والرواية حتى عهد قريب.

يقول المستشرق «آدم متز» فى كتابه (الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى) بمعرض الحديث عن الأسلوب البديعى فى ذلك القرن: «وقد بلغ أبو حيان المتوفى ٤٠٠هـ (كذا) مرتبة الأستاذية لهذه الطريقة. وأول ما نلاحظه أنه كان عالماً بدقائق الأسلوب الرائع، قادراً عليه، غير أننا نكاد لا نلاحظ فى أسلوبه ذلك التكلف الذى نجده عند غيره من الأدباء، ولم يكتب فى النثر العربى بعد (أبى حيان) ماهو أسهل وأقوى وأشد تعبيراً عن شخصية صاحبه مما كتبه أبو حيان، ولكن الجمهور كان يميل إلى طريقة الآخرين فى البديع.

ولقد كان أبـو حيان فناناً غريـباً بين أهل عصره، وكـان يعانى وحشة مـن يرتفع عن أهل زمانه ويتقدم عليهم» (١).

ويرى محمد كرد على فى تصوير أبى حـيان الإبداعى «ماتقف عنده العقول حائرة؛ إذ أضحت اللغة على يده مرنة مرونة العجين فى يد المصور الحاذق» (٢) .

ويحاول عبد الرازق محيى الدين دراسة أبى حيان دراسة علمية فى كتابه الذى صدر عام ١٩٤٩م، وهى أول دراسة خاصة عند التوحيدى، وفيها يقول:

«مادة فن الرجل ينتزعها من جماع مايهجس بنفسه أو يلوح لعينيه أو يمر على سمعه، فقد تكون هاجساً شعورياً، وقد يكون مدركاً عقلـيا، كما قد تكون منظراً شهده، أو قصة نمت إليه، أو رأيا قال به غيره. ولكن مادة هذا الفن لابد لها فى رأيه أن تكون من تلك المعادن الكريمة، والجواهر النفيسة التى تثبت للصقل والصهر ولا يزيدها ذلك إلا نضارة وطراوة وبريقاً ورنـيناً، فيتـناول آنـذاك المادة الغفل بـيد الفنان الماهر والـصائغ الصناع، فلا يـفتأ يدخل عليها من فنه، ويشيع فيها من روحه مايبعث فيها الحياة والقوة والجمال» (٣).

إن الحديث عن أسلوب أبى حيان التوحيدى الفنى يفتح لنا الباب واسعاً لعرض آرائه فى فلسـفة الجمال والفـن، ذلك أن الفنان المبدع قـادر أكثر من غـيره على تحليل أعـماله والغوص فى أبعادها الـفلسفية، وعلى تجميع المبـادئ الجمالية التى تشكل مفـهومه الفنى. فإذا تذكرنا أن أبا حيان لم يكن مجرد أديب عنى بروائع الأشكال اللفظية، بل كان فيلسوفاً بحث عن الحقيقة، وأثار التساؤل إزاء جميـع المقولات الصعبة أو المحرمة فى زمانه، وكان له جواب جرىء عميق، وأنه كان لغوياًونحوياً، بل موسوعة لغوية جاهزة، وكان ناقداً فنيا عمـيق الغور، فـإننا بذلك نجـد أنفسنا أمـام أول فنان وفيـلسوف فن فى تـاريخ الإبداع العربى، استـطاع أن يقدم فلسفتـه الجمالية عن خبرة جـمالية إبداعية، واسـتطاع أيضاً أن يلخص مفهوم فلسفة الفن عند العرب منذ القرن الرابع الهجرى.

---

(١) آدم متز ـ الحضارة الإسلامية ـ ترجمة أبو ريدة ١/ ٣٩٥ عام ١٩٤٠ م.

(٢) محمد كرد على ـ النثر الفنى ٢/ ١٩٣

(٣) عبد الرزاق محيى الدين: أبو حيان التوحيدى ـ سيرته وآثاره القاهرة ـ مكتبة الخانجى ـ ١٩٤٩ ـ ص ٣٤٥.

ويقول دكتور إحسان عباس: «ولأول مرة فى تاريخ الأدب العربى نشهد فناناً أصيلاً لا يعجز فنه عن الاضطلاع بأدق الحقائق الفلسفية، فناناً يؤمن بأن فنه قادر على أن يمسح كل شئ بصبغته. ورف رفيف الجمال على الحقائق الجافية والأفكار المعقدة» [1].

٢ ـ نموذجان من بلاغة أبى حيان

إذا كان أبو حيان أعظم كتّاب النثر، قاطبة كما يقول متز، فهو كاتب ذو قضية، يؤمن بها ويبشر بها بأسلوب بليغ هو أعذب من الشعر صياغة، وأعمق من الفلسفة تحليلاً، وأدق من القانون إحكاماً وإنصافاً، ولنسمعه يعرف العرب ـ فى جاهليتهم وبعد إسلامهم ـ ويدافع عن أصالتهم وشخصيتهم وهو فى معرض الرد على الجيهانى [2]، ثم لنسمعه يتحدث عن الغربة:

«والعرب ـ رحمك الله ـ أحسن الناس حالاً وعيشاً إذا جادتهم السماء، وصدقتهم الأنواء [3]، وازدانت الأرض، فهدّلت الثمار، واطردت الأودية، وكثر اللبن والأقط [4] والجبن واللحم والرُّطب والتمر والقمح، وقامت لهم الأسواق، وطابت المرابع، وفشا الخصب، وتوالى النتاج، واتصلت الميرة، وصدق المصاب [5] وأرفغ [6] المنتجع، وتلاقت القبائل على المحاضر [7] وتقاولوا وتضايفوا، وتعاقدوا وتعاهدوا، وتزاوروا وتناشدوا، وعقدوا الذمم، ونطقوا بالحكم، وقروا الطُّراق، ووصلوا العُفاة، وزودوا السابلة، وأرشدوا الضُّلال، وقاموا بالحمالات، وفكوا الأسرى، وتداعوا [8] الجفَلى، وتعافوا [9] النَّقرى [10] ، وتنافسوا فى أفعال المعروف، وهذا وهم فى مساقط رؤوسهم، بين جبالهم ورماحهم مناشئ آبائهم وأجدادهم، وموالد أهلهم وأولادهم، على جاهليتهم الأولى

(١) إحسان عباس ـ أبو حيان التوحيدى ١٣٤.

(٢) الإمتاع ١/ ٨٤ ـ ٨٥.

(٣) الأنواء : الأمطار.

(٤) الأقط : من اللبن والحليب.

(٥) المصاب : المقصد.

(٦) أرفغ له المعاش: وسعه.

(٧) المحاضر: المناهل.

(٨) تداعوا الجفلى: أى دعا بعضهم بعضاً إلى الطعام.

(٩) وتعافوا : أى كرهوا.

(١٠) والنقرى : الدعوى الخاصة.

والثانية، وقد رأيت حين هبّت ريحهم وأشرقت دولتهم بالدعوة، وانتشرت بالملمة، وعزت ملتهم بالنبوة، وغلبت نبوتهم بالشريعة، ورسخت شريعتهم بالخلافة، ونضرت خلافتهم بالسياسة الدينية والدنيوية، كيف تحولت جميع الأمم إليهم، وكيف وقعت فضائل الأجيال عليهم من غير أن طلبوها وكدحوا في حيازتها أو تعبوا في نيلها، بل جاءتهم هذه المناقب والمفاخر، وهذه النوادر من المآثر عفواً، وقطنت بين أطناب بيوتهم سهواً رهواً»[1].

ثم يقول التوحيدي:

«فالذي لا شك فيه من وصف العرب، ولا جاحد له من حالها، أنه ليس على وجه الأرض جيل من الناس ينزلون القفر، وينتجعون السحاب والقطر، ويعالجون الإبل والخيل والغنم وغيرها، ويستبدون في مصالحهم بكل ما عزّ وهان، وبكل ماقلّ وكثُر، وبكل ما سهل وعَسُر، ويرجون الخير من السماء في صوبها، ومن الأرض في نباتها، مع مراعاة الأوان بعد الأوان وثقة بالحال بعد الحال وتبصرة فيما يفعل ويجتنب، ما للعرب فيما قدمنا وصفه، وكررنا شرحه من علمهم بالخصب والجدب، واللين والقسوة، والحر والبرد، والرياح المختلفة، والسحائب الكاذبة، والمخايل الصادقة، والأنواء المحمودة والمذمومة، والأسباب الغريبة العجيبة. وهذا لأنهم مع توحشهم مستأنسون، وفي بواديهم حاضرون، فقد اجتمع لهم من عادات الحاضرة أحسن العادات، ومن أخلاق البادية أطهر الأخلاق».

«وهذا المعنى على هذا النظم قد عدمه أصحاب المدن وأرباب الحضر، لأن الدناءة والرقة، والكيس والهين، والخلابة والخداع، والحيلة والمكر، والحب تغلب على هؤلاء وتملكهم، لأن مدار أمرهم على المعاملات السيئة، والكذب في الحس والخلف في الوعد»[2].

والعرب قد قدّسها الله عن هذا الباب بأسره[3]، وجبّلها على أشرف الأخلاق بقدرته؛ ولهذا تجد أحدهم وهو في البَتّ حافياً حاسراً يذكر الكرم، ويفتخر بالمحمدة، وينتحل النّجدة، ويحتمل الكَلّ، ويضحك في وجه الضيف ويستقبله بالبشر، ويقول: أحدثُه إن الحديث من القرى، ثم لا يقنع ببثّ العُرف، وفعل الخير، والصبر على

---

(١) سهواً رهواً: أي عفواً بلا مشقة.

(٢) المرجع نفسه ٢٨.

(٣) الإمتاع ١ / ٨٣. والبت: هو كساء، والكل: الضعيف.

النوائب، حتى يَخُصَّ الصغير والكبير على ذلك ويدعو إليه؛ ويستنهضه نحوه، ويكلفه مجهوده وعفوه.

تعريف الغربة:

وفى كتابه (الإشارات الإلهية) رسالة (با) تتعلق بالغربة وصل فيها التوحيدى كما فى الإشارات إلى ذروة البلاغة.

«سألتنى - رفَق اللهُ بك، وعطَف على قلبك - أن أذكر لك الغريب ومحنَه، وأصفَ لك الغُرْبة وعجائبها، وأمرَّ فى أضعاف ذلك بأسرار لطيفة ومَعان شريفة، إما مُعَرِّضاً، وإمّا مُصرِّحاً، وإما مُبَعِّداً، وإما مقرِّبا. فكنت على أن أجيبك إلى ذلك.

ثم إنى وجدت فى حالى شاغلاً عنك، وحائلاً دونك، ومفرّقا بينى وبينك. وكيف أخْفضُ الكلام الآن وأرفع، وما الذى أقول وأصنع، وبماذا أصبر، وعلى ماذا أجزع؟ وعلى العلات التى وصفتها والقوارف التى سترتها أقول:

إن الغريب بحيث ... ما حَطَّتْ ركائبُه ذليل

ويد الغريب قصيرة ... ولسانُه أبداً كليل

والناس ينصرُ بعضهم ... بعضاً وناصره قليل

وقال آخر

وما جَزَعاً منْ خَشْيَةِ البَيْنِ أخضلَت (١) ... دُموعى، ولكن الغريبَ غريبُ.

يا هذا! هذا وصفُ غريب نأى عن طريق بُنىَ بالماء والطين، وبَعُد عن ألاف له عَهْدُه الخشونة واللين، ولعله عاقرهم الكأس بين الغُدْران والرياض، واجتلى بعينه محاسن الحدق والرياض؛ ثم إن كان عاقبة ذلك كله إلى الذهاب والانقراض، فأين أنت عن قريب قد طالت غربته فى وطنه، وقل حظه ونصيبه من حبيبه وسكنه؟! وأين أنت عن غريب لا سبيل له إلا الأوطان، ولا طاقة به على الاستيطان؟! قد علاه الشحوب وهو فى كنّ، وغلبه الحزن حتى صار كأنه شَنٌّ (٢). إن نطق نطق حزنان منقطعا، وإن سكت سكت

---

(١) خضل (من باب فرح) خضلا، واخضل واخضل واخضوضل: ندى وابتل، فهو خضل وخاضل.

(٢) الشن (وبهاء) القربة الخلق الصغيرة. والجمع : شنان.

حيران مرتدعا؛ وإن قرب قرب خاضعــاً، وإن بَعُدَ بعد خاشعاً، وإن ظهر ظهر ذليلاً، وإن توارى توارى عــليلا؛ وإن طلب طــلب واليأسُ غــالبٌ عليه، وإن أمــسك أمسك والــبلاء قاصد إلــيه؛ وإن أصبح أصبح حــائل اللون من وساوس الفكْر، وإن أمــسى أمسى مُنْتَهَب السر من هَواتك السِّتْر؛ وإن قــال قال هائبا، وإن سكت سكت خائباً؛ قــد أكله الخمول، ومَصه الذبول، وحالــفه النحول، لا يتمنى إلاّ علــىَ بعض بنى جنسه، حتى يــفضى إليه بكامنات نفســه؛ ويتعلّل برؤية طلعته، ويتذكــر لمشاهدته قديمَ لَوْعته؛ فيــنثر الدموع على صحن خده، طالباً للراحة من كده.

وقد قيل: الغريب مَن جفاه الحبيــب. وأنا أقول: بل الغريب من واصله الحبيب، بل الغريب من تغافل عنه الرقيــب، بل الغريب من حاباه الشريب [1]، بل الغريب من نودى من قريــب، بل الغريب من هــو فى غربته غــريب، بل الغــريب من ليس له نســيب، بل الغريب من ليس له من الحق نصيب. فإذا كان هذا صحــيحا، فتعال حتى نبكى على حال أحدثت هذه النفوة، وأورثت هذه الجفوة:

لعل انحدار الدمع يُعْقِبُ راحةً ... من الوجد أو يشفى نجىَّ البلابل [2]

يا هذا! الغريب من غربــت شمس جماله، واغترب عن حبيــبه وعذاله، وأغرب فى أقواله وأفعــاله، وغرب فى إدباره وإقباله، واستــغرب فى طمره [3] وســرباله. يــا هذا! الغريب من نطــق وصفة بالمحنة بعد المحنة، وذل عُنــوانه علىَ الفتنة عقب الــفتنة، وبانت حقيقته فيه فى الفينة حَدَّ الفينــة. الغريب من إن حضر كان غائبا، وإن غاب كان حاضراً. الغريب من إن رأيته لم تعرفه، وإن لم تره لم تستعرفه. أما سمعت القائل حين قال:

بم التعلل ؟! لا أهلٌ ولا زمنُ ... ولا نديمٌ، ولا كأسٌ ، ولا سكنُ [4]

هذا وصف رجل لحقــته الغربة، فتمــنى أهلا يأنس بهم، ووطناً يأوى إليــه، ونديما يحل عقد سره معه، وكأسا ينتشى منها، وسكنا يتوادع عنده».

٣ ـ جمالية أسلوب أبى حيان:

ولنتساءل الآن عن الجمالية التى تفرد بهــا أبو حيان فى بلاغته الأدبية، لنرى الجواب واضحا فى حــديثه فى كتابه (البصــائر والذخائر): «وينبغى أن تــعلم، أن من أراد خطابة

---

(١) الشريب: من يشارك فى الشرب: من يستقى أو يسقى معك، النديم: ويقصد به نديم المحبوب.

(٢) هذا البيت لذى الرمة (راجع ديوانه، نشر كارتنى، ص ٤٩٢، بيت رقم ٢. كمبردج سنة ١٩١٩م / ١٣٣٧هـ).

(٣) الطمر: الثوب البالى، والسربال: القميص، أو كل ما يلبس.

(٤) السكن (محركة) كل ما يستأنس به.

البلغاء على طريقة الأدباء، ومجاراة الحكماء على عادة الفضلاء، احتاج ضرورة إلى تقديم العناية بأصول الأساس، وحفظ فصول هى الأركان، ولن ينفعها تقديمها دون إحكامها، كما لا يجدى عليه حفظها دون عرفانها، فمن أوائل تلك العناية جمع بدد الكلام، ثم الصبر على دراسة محاسنه، ثم الرياضة بتأليف ما شاكل كثيراً منه، أو وقع قريبا إليه، وتنزيل ذلك على شرح الحال ألا يقتصر على معرفة التأليف، دون معرفة حسن التأليف، ثم لا يقف مع اللفظ وإن كان بارعاً رشيقاً حتى يفلى المعنى فلياً، ويتصفح المغزى تصفحاً، ويقضى من حقه ما يلزم فى حكم العقل ليبرأ من عارض سقم، ويسلم من ظاهره استحالة، ويعتمد حقيقته أولا ثم يوشيه ثانياً، ليترقرق عليه ماء الصدق، ويبدو منه لألاء الحقيقة، ولن يتم ذلك حتى يتجنب غريب اللفظ، ووحشيه ومستكرهه وبدويه، وينزل عن ربوة ذى العنجهية وأصحاب اللوثة وأرباب العظمة، بعد أن يرتقى عن مساقط العامة فى هجر كلامها، ومرذول تأليفها» (1).

فهو يضع أمام نفسه شروطاً دقيقة إذا استوفاها حقق أسلوباً بليغاً حكيماً، وأبرز هذه الشروط هى:

أولاً: العناية بأصول وأركان البلاغة وتقديمها محكمة عميق الدراية بها.

ثانيا: التدقيق فى الألفاظ واختيار الجميل منها.

ثالثاً: تنزيل اللفظ على المعنى المقصود، دون أن يغريه اللفظ الجميل ويقف عنده، فيقع فى سقم وشكلية لا قيمة فيها.

رابعاً: وبعد التأكد من مطابقة الصورة للمضمون، يعود لتوشية ما أبدعه.

فيحذف اللفظ الغريب المستكره، كى لا ينعزل فى أسلوبه مع ذوى العنجهية والترفع الكاذب؛ وهم المتحذلقون. ولا ينغمر فى أساليب التأليف الرخيص الذى يمارسه العامة والمتطفلون على البلاغة.

---

(1) البصائر ٣/ ٤٢٢ تحقيق إبراهيم كيلانى.

لقد نثر أبو حيان مفهومه الجمالي والتقني هذا في كتبه جميعاً ومنها قوله: «هذا فن لا تستغني ـ أعزك الله ـ عنه عند موازنة الكلام وتشقيق اللفظ، وإيضاح المراد، وتمييز المتشابه. فقس على بابه بالقياس الصحيح، والسماع الفصيح، وستقع من ذلك على شئ كثير في هذا الكتاب إن شاء الله تعالى» [1] . ثم يقول: «ومهما شككت فيما يرد عليك في هذا الكتاب، فلا شك أني قد نثرت لك فيه اللؤلؤ والمرجان، والعقيق والعقيان، وهكذا يكون عمل من طب لمن حب» [2].

ولقد تأثر أبو حيان بأسلوب الجاحظ وأعجب به. ولنسمعه يعلن عن إعجابه هذا فيما يقول:

«ومتى رأيت ديباجة كلامه رأيت حوكاً كثير الوشي، قليل الصنعة بعيد التكلف، حلو الحلى، مليح العطل، له سلاسة كسلاسة الماء، ورقة كرقة الهواء، وحلاوة الناطل، وعزة كعزة كليب وائل، فسبحان من سخر له البيان وعلمه، وسلم في يديه قصب الرهان وقدمه، مع الاتساع العجيب، والاستعارة الصائبة، والكناية الثابتة، والتصريح المغني، والتعريض المبني، والمعنى الجيد، واللفظ الفخم، والطلاوة الطاهرة، والحلاوة الحاضرة. إن جد لم يسبق، وإن هزل لم يلحق، وإن قال لم يعارض، وإن سكت لم يعرض له» [3].

ويقوم أسلوب أبي حيان على الازدواج والسجع، وهما من المحسنات البديعية التي طغت على أساليب الأدباء في ذلك العصر، على أن موسيقى الكلمات كان أشد طنيناً وجرساً عند التوحيدي منه عند الجاحظ، وإن كان هذا يبعدها عن جدية المعنى وجلال المقصود أحيانا، على عكس الأمر عند الجاحظ. ولقد أجاد التوحيدي في تنويع العبارات رغبة منه في استعمال أقصى ما لديه من مخزون الكلمة، كأنه بذلك مصور لا تقعده أصناف الألوان عن رصفها في وحدة باهرة، أو هو موسيقي لا يعجز عن توحيد الأنغام والإيقاعات والمطابقات في ملحنة متناسقة، ولكنه في ذلك أسير نوع من التطوير الموسيقي الذي يأخذ بالقوة شيئا فشيئاً حتى يصل غايته، متقفياً في ذلك نوازع النفس وانفعالاتها، لنسمع إليه يقول: «وقد شاهدت ناساً في السفر والحضر، صغاراً وكباراً وأوساطاً، فما

---

(١) البصائر والذخائر ٢/ ١٠٠ تحقيق د. كيلاني ١٩٦٤.

(٢) المرجع نفسه ١٢ ـ تحقيق احمد امين.

(٣) البصائر ١٩٧ ـ ١٩٨، تحقيق احمد امين.

شاهـدت من يدين بالمجـد، ويتحلى بـالجود، ويرتدى بـالعفو، ويـتأزر بالحلم، ويـعطى بالجـزاف، ويفرح بالأضـياف، ويصـل الإسـعـاف بالإسـعاف، والإتحـاف بـالإتحـاف، غيرك» [1].

ويفرد الدكتور إحسان عـباس بحثاً خاصاً لطريقة أبى حيان الفنـية فيقول: «إن عبارة التوحـيدى قائمة فى الـظاهر على الازدواج المشوب بـالسجع، أو على السـجع وحده فى بعض الأحيـان، غير أنها فى الداخل مـؤسسة على ضروب مـن التفنن اللفظى كالـتفريع والتنويع فى حرف الجر، والتولد، والاستكثار من الفاتحة الواحدة، بالاستفهام أو التمنى أو التعجب أو ما إلى ذلك» [2]. ويشبه التوحيدى فى ذلك الجاحظ فى أسلوبه، ومثال ذلك قوله: «وقد تعرف مـا فى الشك من الحيرة، وما فى الحيرة من القـلق، وما فى القلق من النصب، ومـا فى النصب من طول الـفكرة، وما فى طول الـفكرة من الوحشـة، وما فى الوحشة من التعرض للوساوس والخفقة» [3].

وسنرى تفسيـر هذه السلسلة من التوليـد عند حديثنا عن الديالكتـيك. ولنقارن هذا الأسلوب مع أسلوب التوحيدى فيما يكتب فى معرض تجهيل السائل: «أتسأل عن النظم، وأنت لا تعرف الرقم ولا العقم [4]، ولا الصرم ولا الردم» [5].

ولا ينفـى زكريا إبـراهيم [6] علاقة أسـلوب أبى حيان بالجاحـظ، ولكنه يرى «أن أسلوب التوحيدى هو التوحيدى نفسه»، جريا على العبارة المأثورة التى تقول «إن الأسلوب هو الإنسان نفسه»، ويتجلى ذلك فى أسـلوبه فى (الإشارات الإلهية)، حيث نرى أسلوب الأديب الفيلسوف الذى يسترسل فى شرح المعنـى «فلا يتفجفج فى الأسلوب على حساب المعنى، ولا يتدفق فى المعنى وينسى الأسلوب»، على حد قول أحمد أمين [7].

٤ ـ الجمال والتناسب:

يرى عبد القاهر الجرجانى (ت ٤٧١هـ) فى نظريـته «النظم» أن «الألفاظ ترتبط بالمعانى من

(١) الرسائل ١٤٩.

(٢) أبو حيان التوحيدى ١٥٣.

(٣) الجاحظ، التربيع والتدوير ٣٥.

(٤) ضرب من الوشى.

(٥) مثالب الوزيرين ـ تحقيق د. كيلانى ١٧٧.

(٦) أبو حيان التوحيدى ،ط القاهرة ،الدار المصرية للتاليف والترجمة.

(٧) مقدمة «البصائر والذخائر».

خلال النظم، وأن الإبداع الفنى لا يتم بإفراغ المعانى المتناثرة فى قوالب شعرية كيفما اتفق، وإنما هى كل وجدانـى متماسك، متنـاسق، ولكل جزء دلالته، وهى دلالة تـرتبط بالكل ارتباطا عضويا» (١).

وهو يرى التناسب مقياس الإبداع فى الصياغة الفنية لإخراج التعبير فى أجلى صورة وأبدعها. وعنده تلتقى فـلسفة اللغة بفلسفة الفن. وتبقى نظريتـه فى النظم صالحة لدراسة الأدب ونقده؛ لأنهـا تعتمد علـى علم النحو. ولكننـا ، إذا تذكرنا أن علم النحـو كعلم الجمال، لكل منـهما قواعد ثابتة بحـسب كل لغة أدبية، أو لغة فنيـة، تكوّن لدينا أساس لتحديد البلاغة والإبداع عنده.

ولكن الـكلام عند أبـى حيـان «مركب من الـلفظ اللـغوى، والصـوغ الطبـاعى، والاستعـمال الاصطلاحى»، أى أن أبا حـيان يضع شروطـا إضافية للإبـداع وهى شروط الصنعة أو التقنية.

ثم يتحدث أبو حيان عن شرط آخر وهو الإتقان والروّية. فيقول:

«لأن من يرد عليه كتـابك فليس يعلم أسرعت فيه أم أبطأت، وإنما يـنظر أصبت فيه أم أخطأت، أحـسنت أم أسأت. فإبطاؤك غير مضـيع إصابتك، كما إن إسراعك غير معف على غلطتك» (٢).

ولكن النظم عند الجرجانى يقوم على العقل، أما التناسب عند التوحيدى فيقوم على الحدس، يؤكد التوحـيدى على التناسق والتناسب الداخلى فى العـمل الفنى؛ فهو لا يرى الجمال مجرد تناسب موضوعى، بيـن الأعضاء والأجزاء، بل إن دور النفس فى تقرير هذا التناسب هو الأساس.

فالجمال عند التـوحيدى «كمـال فى الأعضاء، وتنـاسب بيـن الأجزاء مقبول عند النفس» (٣). ويوضح هذا الكلم بقوله:

(١) الجرجانى عبد القاهر: دلائل الإعجاز. بيروت ١٩٨٧، ص ٢٩٥ ـ ٣٠٠.

(٢) الإمتاع، جـ ١ ص ٦٥.

(٣) الهوامل، ص ٢٥، ص ٢٤٠.

«ثم إن شأن النفس إذا رأت صورة حسنة متناسبة الأعضاء فى الهيئات والمقادير والألوان وسائر الأحوال، مقبولة عندها، موافقة لما أعطتها الطبيعة، اشتاقت إلى الاتحاد بها فنزعتها من المادة واستثبتتها فى ذاتها، وصارت إياها [1].

ويتحدث التوحيدى عن التناسب بين الشكل والمعنى. فيقول على لسان أستاذه أبى سليمان:

«المعانى المعقولة بسيطة فى بحبوحة النفس، لا يحوم عليها شئ قبل الفكر، فإذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة (الشكل)، والعبارة حينئذ تتركب بين وزن هو النظم للشعر، وبين وزن هو سياقه الحديث، وكل هذا راجع إلى نسبة صحيحة أو فاسدة، وصورة حسناء أو قبيحة. وتأليف مقبول أو مجموع وذوق حلو أو مر . . » [2].

«والجمال يتجلى فى التناسب بين اللفظ الحر الخالى من التكلف وبين المعنى الحر. ومتى فاته اللفظ الحر لم يظفر بالمعنى الحر، لأنه متى نظم معنى حرًا ولفظا عبدا أو معنى عبدا ولفظا حرا، فقد جمع بين متنافرين بالجوهر، ومتناقضين بالعنصر» [3].

ويذكرنا هذا القول بما أورده الجاحظ فى (البيان والتبيين)؛ إذ يقول:

«فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع، بعيدا عن الاستكراه ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلف، صنع فى القلوب صنيع الغيث فى التربة الكريمة» [4].

فليس الفن مجانيا عند أبى حيان، وليس الجمال الفنى فوضى وارتجال، بل هو تناسق وتناسب بين المنفعة والحس، وبين العقل والعاطفة، بين الوظيفة والشكل.

وهذا الرأى يصحح ما كان شائعا من أن الجمال تناسب فى الأشكال فقط، أى تناسب أجزاء الشئ، كما كان يقول هوجارات فى كتابه (تحليل الجمال).

---

(١) الهوامل، ص ٩٧، ص ٢٤٠.

(٢) الإمتاع، جـ ٢ ـ ص ١٣٨.

(٣) البصائر والذخائر ـ ت الكيلانى ـ١٩٦٤، ص ١٤٠.

(٤) الجاحظ، البيان والتبيين ،جـ ١ ـ ص ١٩٣.

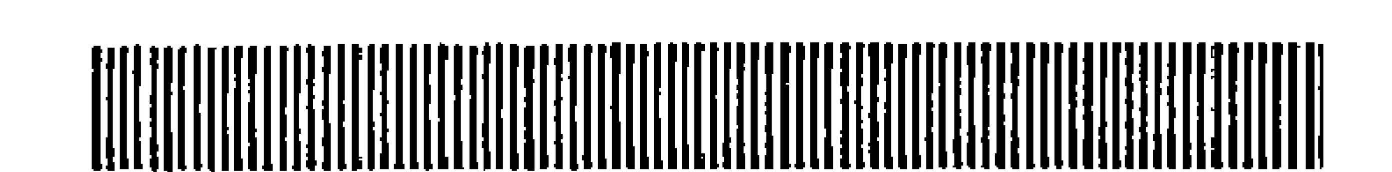
ويزداد الجمال تقديرا عندما يقوم الانسجام بين الشكل والوظيفة. ونحن، عندما نتصور جسم الرجل الجميل، لابد أن نرمز إلى قوته ومقدرته المتفوقة على الكسب والذود عن الزمار، فنتصور كتفيه العريضتين وصدره الصامد وعضلاته المشدودة.

وعندما نتصور جسم المرأة نتذكر وظيفتها الأصلية وهى الأمومة، فندور كشحها وبطنها ونبرز نهديها المرضعين. وفى جميع الصيغ الفنية، لابد أن نحقق هذا التناغم والانسجام بين هذه الصيغ ومضمونها الوظيفى.

ولا شك أن التناسب بقوة النفس أو الذات لا يكون على وتيرة واحدة، ذلك لأن النفس ليست واحدة، بل هى خاصة تختلف من إنسان إلى آخر حسب ثقافته وتجاربه وموقعه من الطبيعة. وقوة الذات تتجه إلى السيطرة على الطبيعة لإبراز العنصر الجمالى فيها، كما تتجه إلى تنويع الرؤى والحدس منها، والتعبير عن موقف جمالى مبتدع.

الفصل الخامس

الحدس الفني



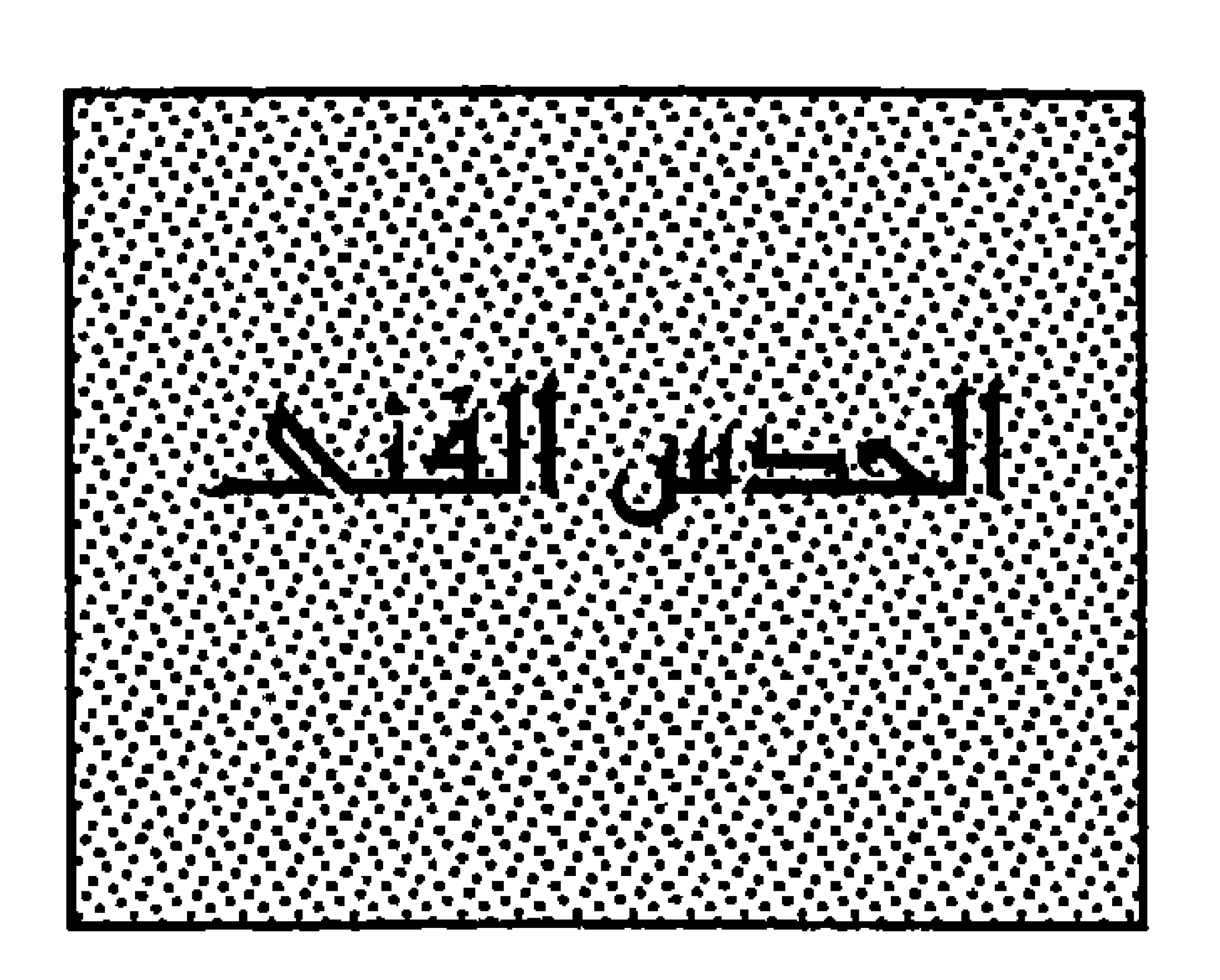
١ - بين المحاكاة والحدس.

٢ - الحدس بين التوحيدي وكروتشه.

٣ - الحدس والديالكتيك.

٤ - الانحراف عن الحدس.

٥ - الحدس وصورة غير المشبّه.



١ ـ بين المحاكاة والحدس

فى قصيدة أبى الطيب المتبنى التى يصف فيها انتصار سيف الدولة فى قلعة برزويه البيزنطية، تصوير رائع يجعل من هذه القصيدة لوحة ملونة مرئية زيّنها وصف لخيمة نصبت عند استقبال سيف الدولة عام ٩٤٦م، وهى من صنع المسلمين ولا شك ، لأن خيمة مماثلة فى مصر صنعت فيما بعد لوزير الخليفة المستنصر بالله (١٠٣٣ ـ ١٠٩٤) ويروى المقريزى(١) أنها من صنع مئة وخمسين عاملا لمدة تسع سنوات، وكلفت الوزير اليازورى ثلاثين ألف قطعة ذهبية، وكان هذا الوزير مفتوناً بالفن، ويتحدث المقريزى عن اهتمامه بالتصاوير والمصورين ويذكر اسمى ابن عزيز والقصير المصورين المتنازعين على تقديم أفضل الصور، ويقول المقريزى «لقد سبق لى أن عرضت للموضوع تقييماً مفصلاً فى كتاب صرفت فيه القول إلى هذا الأمر، وأعنى به كتاب (طبقات المصورين)، فى فصل بعنوان (ضوء المصباح والمستمتع بصحبته) يخص سجلات الفنانين». ولكن هذ الكتاب لم يصلنا وكان ولا شك حاوياً أسماء المصورين والمبدعين وتفصيلاً لآيات الفن التى كانت لدى الخليفة أو فى بيوتات الوزراء والأمراء.

وفى حديث المقريزى عن براعة مصورى الخلافة الفاطمية، يروى لنا أن اليازورى وزير الخليفة المستنصر اعتاد أن يستثير المصورَين، القصير وابن عزيز الذى استقدمه من العراق ليتبارى مع القصير الذى كان يشتط فى طلب الأجور العالية، كما كان قد تجاوز كل حد فى تقديره لعمله الخاص، ويعترف المقريزى أنه «والحق يقال، كان جديرا بمثل هذا التقدير العالى، فقد كان فى الرسم فى عظمة ابن مقلة فى فن الخط، فى حين كان ابن عزيز على شاكلة ابن البواب ومن طبقته. وهاهو يازورى الآن، وقد أدخل القصير وابن

(١) الخطط مج ٢/ ص ٤١٩.

عزيز إلى مجلسه، عندئذ قال ابن عزيز: «لسوف أرسم لوحة على نحو سوف يخال معه الناظر إليها أنها تطلع عليه من قلب الحائط، إذ قال القصير وأما أنا فلسوف أرسمها على نحو سيخال معه الناظر إليها أنها تنخرط فى الحائط وتتداخل فيه. وإذ ذاك أمرهما يازورى بعمل ما تعهدا بالقيام به، ومن ثم قام كل منهما بوضع تصميم للوحة تمثل فتاة راقصة . . فبدت فى إحدى اللوحتين وكأنها تشق طريقها فى الحائط دخولاً، أما فى الأخرى وكأنها تشق طريقها فى الحائط خروجاً. .».

إن هذه القصة التى نختصرها عن المقريزى تبين جانباً من براعة الفنانين المصورين فى المحاكاة ذكرها فى الخطط، ولو كان كتاب (طبقات المصورين) الذى ذكره هنا، قد وصل إلينا لكان مصدراً هاماً من مصادر الجمالية الإسلامية وتاريخ فن التصوير التشبيهى الإسلامى، مما يساعدنا فى التفريق بين المحاكاة أى الروّية وبين الحدس أى البديهة، حسب تعبير أبى حيان.

ليس من كتاب صادر عن مفكر مسلم أو عربى، يفرد للجمال موضوعا مستقلا، أو يتحدث عن علم الجمال وفلسفة الفن. فيما عدا كتابات متفرقة عن (الخط) من حيث هو فن له أسسه وجمالياته وأساليبه، وعدا دراسات مستفيضة عن الشعر والموسيقى. ومن خلال ذلك، قدم الكندى والفارابى وابن سينا رؤى جمالية فلسفية موزعة لابد من جهد لتجميعها واستقرائها.

أما الفكر الصوفى الذى انطبع بطابع الخيال الباطنى، فلقد كان حدسيا بذاته، وتحدث عن الجمال الإلهى، أكثر من حديثه عن الجمال الموضوعى.

كذلك، نرى مفهوم الجمال عند الفارابى وابن سينا على أنه صفة لوجود الموجود، وهو متعلق بالكمال، ولذلك فهما يتحدثان عن جمال الله وجمال المقولات، وهو الجمال الحقيقى المطلق وليس النسبى.

أما أبو حيان التوحيدى الذى تكلم عن الصنائع فى كتبه على لسان كثير من معاصريه، فقد قدم لنا ـ من خلال ماوصلنا من مؤلفاته ـ مايمكن أن يسمى بفلسفة الفن، فأقام قبل ألف عام علماً للجمال جديراً فى تأويل الإبداع الإسلامى وتعريفه.

ولقد قامت أفكار التوحيدى الجمالية على مفهوم الحدس الذى ظهر متأخرا فى الغرب، خصوصا عند كروتشه وسنحاول إيضاح ذلك من خلال كتبه.

منذ أرسطو، كانت الطبيعة مصدر الإبداع، وكان الفن محاكاة للطبيعة، واستقر هذا الرأى فى أذهان فنانى عصر النهضة حتى قال ليوناردو دافنشى: «على الفنان أن يكون عمله مرآة للطبيعة». ولكن هذا الرأى لم يكن راسخا فى أعمال الفنانين على اختلاف مشاربهم وتجاربهم، بل لقد تجاوز الفن والإبداع الطبيعة منذ المدرسة النهجية (Manierisme) إلى الباروك إلى الرومانتية وحتى اليوم.

ولقد حمل لواء الثورة على الطبيعة الرومانتيون من فلاسفة ومفكرين، من أمثال شلنج وهردر وهيجل، ومن فنانين موسيقيين ومصورين وشعراء. ومنذ هيجل ظهر التفريق بين الكلاسية والرومانتية بين الاتباعية المدرسية والخيالية التعبيرية.

وعلى ضوء هذين الاتجاهين، يمكن أن نبحث عن موقع أبى حيان قبل ألف عام، فهل هو مدرسى عقلانى منطقى رياضى، أم هو خيالى عاطفى تعبيرى، أم هو وسط بينهما؟

يقول أبو حيان فى كتابه (الهوامل والشوامل): إن «إقامة الصناعات وإبراز الصور فيها يتم بمماثلة مافى الطبيعة بقوة النفس» [1]. صحيح أن أبا حيان يجعل الطبيعة فوق الصناعة والفن، وأنه يضع شرطا للصناعة، هو مماثلة الطبيعة، ولكنه يربط هذه المماثلة بقوة النفس، فهو بهذا يرفض محاكاة الطبيعة بمعزل عن تدخل الذات، ولا يتفق مع المبدأ الأرسطى الذى شرحه على لسان أستاذه يحيى بن عدى النصرانى الذى ترجم كتب أرسطو.

وكان قدامة بن جعفر (ت ٣١٨) قد أكد هذا المبدأ فى كتابه (نقد الشعر) [2]. ولكن قدامة اعتمد على ترجمات يونانية ركيكة، فلم يتسن له إبراز الموقف الطبيعى بجلاء، ثم إن أبا حيان كان ينقد قدامة ويقول فيه: «هجين اللفظ ركيك البلاغة فى وصف البلاغة، حتى كأن ما يصفه ليس يعرفه، كأن ما يدل به غير مايدل عليه» [3].

ويبدو أن أبا حيان استوعب جيداً مسألة المحاكاة، وسار قدما فى مجال الحدس

(١) أبو حيان التوحيدى: الهوامل والشوامل، تحقيق أحمد أمين وأحمد صقر - القاهرة ١٩٥١، ص ٢٣٠ - ٢٣١.
(٢) قدامة بن جعفر: نقد الشعر.
(٣) التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، جـ ٢، تحقيق احمد الزين واحمد امين - القاهرة ١٩٤٢، ص ١٤٥.

الفني، وهو يستقرئ المواقف والأفكار التي كانت سائدة في عصره، كأفكار أبي سليمان السجستاني وأبي سعيد السيرافي التي عرضها في كتبه، موافقا أو معارضا لها، وهو إذ يتحدث عن أثر الطبيعة في الصناعة، فإنما يشير إلى أنه يتم بدءا من الشرط الذي وضعه عند إقرار مماثلة الطبيعة بقوة النفس التي توصل إلى كمالها «بما استوعبته من صناعة حادثة تأخذ وتعطي، فتستكمل بما تأخذ، وتغني وتكمل بما تعطي» [1] .

وهنا نذكر رأي كروتشه في علاقة الفنان بالطبيعة؛ فالطبيعة عنده خرساء والفنان هو الذي ينّطقها». ونقرأ على لسان مسكويه، أن ثمة حوارا مستمرا، وليس محاكاة بين الطبيعة (الموضوع) والنفس (الذات)، فالطبيعة تتلقى أفعال النفس وآثارها، لذلك فإنها عندما تشكل صور الهيولي؛ أي المادة الخامية للأشياء، فإنها تجعل هذه الصور وفق رغبة النفس وحسب استعدادها لقبول هذه الصور. ولكن الصعوبة في أن النفس إذ تقدم صورا مجردة مطلقة، تجعل الطبيعة غير قادرة على تمثيل هذه الصور بسهولة. وهذا العجز قد يكون محدوداً أو كاملاً. ولكن إذا استطاعت الطبيعة أن تمثل هذه الصور المطلقة، فإن الأثر الفني يصبح موضع استحسان، ويتحقق فيه الجمال والبلاغة إذا كانت مادته مواتية للتمثل والتشكل.

«إن المادة الموافقة للصور تقبل النقش تماماً صحيحا مشاكلا لما قبلتها الطبيعة من النفس، والمادة التي ليست بموافقة تكون على الضد [2]».

مثال ذلك مايتم إذا كان طين الختم ناقص الكمية، فإن ذلك يغير مقدار الخاتم، وإذا كان الطين يابسا أو رطبا أو خشنا، نقصت صورة الخاتم، ولا يظهر النقش على التمام والكمال. ولهذا فإن المادة عندما تكون موافقة في الكمية للصورة، فإن الصورة تقبل ما تعطيها على التمام، وتتشكل تشكلا صحيحا مناسبا ومطابقا لما في النفس، فإذا رأتها النفس سُرّت، لأنها موافقة لما عندها، مطابقة لما أعطتها الطبيعة [3].

هنا، يقدم لنا التوحيدي فكرا فنيا مستقلا عن المؤثرات الإغريقية يقوم على تفاعل النفس والطبيعة؛ أي تفاعل الذات والموضوع حدسيا، وليس على أساس محاكاة الموضوع عقليا، وهو يلتقي بذلك مع كروتشه الذي يرى:

«أمام الطبيعة والأشياء نحن لا نملك إلا وعيا مبهما ومشوشا لإحساس كامن، وهذه

(١) التوحيدي: المقابسات، ص ١٦٢ / ١٦٣ ـ ١٦٤.

(٢) التوحيدي: الهوامل والشوامل، ص ١٤١ ـ ١٤٢.

(٣) المرجع نفسه.

المرحلة الأولى هى مرحلة الإدراك أى المعرفة العقلانية لحالات النفس إزاء أشياء محسوسة أو متخيلة.

والمرحلة الثانية هى مرحلة التعبير. وعلينا أن نخلص هذا التعبير مما يختلط به من مؤثرات. لكى يصبح التعبير واسطة الإدراك لتمثل الصورة أو الكلام وليس بشكل مرموز بل بشكل ينقل استنتاجنا المدرك. وبالتعاطف التذوقى يتأكد حضور الجمال الفنى، وعبقرية الفنان تجعلنا نتدمج بخيالنا فى أعماله» [1].

٢ ـ بين التوحيدى وكروتشه

إن مصطلح الحدس intuition يبدو أكثر وضوحا عند كروتشه منه عند برغسون؛ عند كروتشه يبدأ الحدس من المرحلة الأولى، فهو معرفة وتعاطف وانفعال وإبداع. وهكذا، فإن الإبداع حالة بسيطة غير معقدة، وهى موحدة ولكنها، تنتج تعددا. والفن هو تعاطف مع الديمومة، مع الحياة.

وإذا لم يستعمل أبو حيان هذا المصطلح فى كتبه، فقد كان يعنيه بحديثه، فنحن أمام الطبيعة لسنا مقيدين بواقعها.

إنه يقول:

« إن الطبيعة تقول: أنا قوة من قوى البارى، موكلة بهذه الأجسام المسخرة حتى أتصرف فيها بغاية ماعندى من النقش والتصوير والإصلاح والإفساد اللذين لولاهما لم يكن لى أثر فى شىء» [2].

ثم يقول فى مكان آخر:

«إن الكلام ينبعث فى أول مبادئه إما عن عفو البديهة وإما من كد الروية وإما أن يكون مركبا منهما» [3].

ويوضح رأيه بقوله:

---

(١) بنديتو كروتشه: علم الجمال ـ ت: نزيه الحكيم، دمشق ـ ١٩٦٣.

(٢) التوحيدى: الإمتاع ، جـ ٢، ص ١٤٣.

(٣) الإمتاع، جـ ٢، ص ١١٣.

«إن البديـهة قدرة روحانيـة فى جبلة بشـرية كما أن الرويـة صورة بشرية فى جـبلة روحانية» [1] .

ويؤكد رأيه هذا بالقول إن الروية مزية الذات البشريـة، أما البديهة فهى واقع الطبيعة المقـرر إليها بـعيدا عـن الإرادة البشريـة، والحدس أو الفكـر هو اختلاط أو حـوار الذات بالموضوع، أو اختلاط النفس بالطبيعة، هذا الحوار الجدلى يكون الصورة الفنية.

«والفكر هو مفتاح الصنائع البشرية». ولكن هذا الفكر أو الحدس نسبى، يختلف من إنسان إلى آخر بـحسب ما يقوم عليه من بـديهة أو روية. أى حسب غلبة الخـيال أو غلبة العقل، على أن العقل الذى يـقوم على البديهة لا يبدو صائبا إلا إذا كان العـقل فيه فاعلا وسليما.

كذلك العمل الذى يقوم على الرويّة، لا يبدو إلا إذا كانت الطـبيعة صحيحة موافقة للمزاج.

وهكذا، فإن الحدس معرفة عامة، وهو مشترك فى الأعمال العقلية والخيالية، ثم هو كامل وأساسى فى الفعالية الفنية، الإبداع والتذوق.

والاتجاه الطبـيعى يرى أن تكون الصـورة (شكلا أو حركة أو لحـنا) مماثلة للطبـيعة؛ «فالطبيعة يـنبوع الصناعات»، ولكن التوحيدى لا يتـرك هذه المماثلة دون تدخل الذات أو النفس، وهى مؤلفة من الفطرة والفكرة والعقل:

«ولما وهب الإنسان الفطرة وأعين بالفكرة، ورفـد بالعقل جمع هذه الخصال، وماهو أكثر منها لنفسه وفى نفسه» [2] .

وتدخل الذات فى مماثلة الـطبيعة شرط عند التـوحيدى لتحقيق العـمل الفنى، وهذا الحوار يتم عن طريق الفكر، «والفـكر بينهما مستمل منهما، ومؤد بـعضهما إلى بعض». ولا يختلف مفهوم الفكر هنا، عن مفهوم الحدس عند كروتشه الذى يقول:

«إن الحدس معـرفة تأتى عن طريق التصـور أو الإدراك الذى تفرزه المعرفة العـقلية، وعن طريق الإحساس وهـو نفسى ذاتى، ويتم تفاعل الإدراك مع الحس أو تفـاعل التصور

(١) الإمتاع جـ ٢، ص ١٤٢.
(٢) الإمتاع، جـ ١، ص ١٤٤ ـ ١٤٥.

مع الصـورة عن طريق الحدس. ولـكـن الحـدس يبـقى متمـيـزا كل التـميز عن المعـرفة العقلية» [1] .

ولأن كروتشـه هو أكبر الفلاسـفة التصاقـا بمفهوم الحدس، فـإن مقارنته بأبـى حيان التوحيـدى من خلال الحدس ستوضـح فلسفة أبى حيـان الجمالية. ويلتـقى المفكران، فى النقاط التالية:

١ ـ فى المثالية التى لا تخضع لقانون ولا تعتمد على المنفعة ولكنها تؤمن بالنفس.

٢ ـ فى النشاط الحدسى الجمالى والنشاط العقلى المنطقى، وهما صورتا المعرفة.

٣ ـ فى الحدس، وهو الـشكل الأرقى للمعـرفة بصورتيهـا العقليـة والفنية، بل بوصـفها مشتركة لكل معرفة إنسانية.

٤ ـ فى المنطق التابع للحدس. أما الحدس فلا يحتاج المنطق، فالمعرفة العقلية تتصف بصفة فنية، أما الفن فلا يتصف بصفة منطقية بالضرورة.

٥ ـ فى أن الفن حدس والحدس تعبير والتعبير لغة واللغة إبداع.

٦ ـ فى أنه لا نثر دون شعر، لأنه لا وجود لمعرفة منطقية دون حدس.

٧ ـ فى أن الحـدس ليـس إدراكا فقـط بل وإدراك تعـبير، والتـعبير يصـوغ الإحساس أو الانفعال، أو الإدراك.

٨ ـ فى أن الحدس يتـجلى فى وحدة الشكل والمضمـون، وحدة الصورة والتعبـير، وحدة الذات والموضوع.

٩ ـ فى أن المعرفة العقلية انتقال فى المحسوس إلـى التصور، وأن المعرفة الحدسية انتقال من الطبيعة إلى الصورة.

١٠ ـ الفن للفرح والتطهير والمعرفة.

١١ ـ الجمال تناسب بين التعبير والوظيفة، بين الشكل والمضمون، بين الذات والموضوع.

---

(١) كروتشه، انظر: المرجع نفسه، ص ٢٦.

٣ ـ الحدس والديالكتيك

لعل أبا حيان سبق هيجل فى تفكيره الجدلى «الديالكتيكى». عندما قال: إن الفكر يتم بمحصلة الضدين؛ العقل والطبيعة.

«فالعقل ينبوع العلم، والطبيعة ينبوع الصناعات، والفكر بينهما مستمل منهما ومؤد بعضهما إلى بعض بالفيض الإمكانى، والتوزيع الإنسانى» [١].

ويتفق هيجل [٢] مع أبى حيان فى أن الفكر Pansée هو المعرفة، ولكن هيجل لا يعتبر الفكر بالمعنى الذى أراده أبو حيان، وهو الحدس. ومع ذلك، فإن أبا حيان قال: إن الفكر (أو الحدس هنا) هو معرفة تتولد عن نفى الطبيعة للعقل أو نفى العقل للطبيعة.

ولكن هيجل لم يرفع الفكر إلى مستوى الحدس، ولذلك بقى واقعيا. وعندما قال: إن الفن هو تعبير حسى عن المطلق من جهة، وتعبير عن الوحدة بين الطبيعة والفكر الإنسانى من جهة أخرى، فإنه كان يتوخى إبراز القيمة الذاتية.

ومع أن الفكر عند هيجل هو منبع الوجود، والأساس المطلق، ومحتوى المعرفة الكلية ـ الجزئية، فإنه عند أبى حيان هو المعرفة الحدسية (العقلية والحسية)، أما الأساس المطلق فهو الفكر المطلق (الله)، وهو سبب الفكر النسبى (الإنسان).

وجدلية هيجل ترسم تطور المعرفة القائم على التناقض، وهو مصدر الحركة القائمة على قانون النفى ونفى النفى.

ولقد تبنى أبو حيان آراء الكندى فى تطور المعرفة من المطلق إلى الواقع الجزئى، حيث قال:

«إن الله عز وجل علة العقل والعقل علة النفس والنفس علة الطبيعة، والطبيعة علة الأكوان الجزئية».

والفن عنده هو علاقة بين الطبيعة (الواقع) والإنسان (الذات). وأبو حيان يطمح إلى تصوير المجال الفكرى والإلهى وهو مشغول بالحقيقة، مشغول بالروح، مشغول بالله.

وعنده أن الفن لايقوم بتصوير المطلق تصويرا حسيا؛ أى تصوير العرض الحسى للمطلق، كما ذكرنا.

وإذا كانت ثمة علاقة بين هيجل وأبى حيان، فإن الافتراق يبدو فى مادية هيجل،

(١) التوحيدي: الإمتاع جـ ١، ص ١٤٤ ـ ١٤٥.

(٢) انظر: G. Hegel : The phenomenogv of Mind N. Y Macmillan 1931

عندما يرى أن المطلق المحسوس هو لصالح الإنسان، أما أبو حيان فيبدو أكثر مثالية عندما يرى أن المطلق هو الله، وهو محسوس بآثاره ومخلوقاته. وهكذا فإن الفن عند هيجل هو معرفة وحفر فى ديالكتيك النفس، أما عند أبى حيان، فهو مماثلة الطبيعة بقوة النفس، وهو حدس. ومع ذلك، نستطيع أن نميز المنطق الجدلى فى فكر أبى حيان الجمالى بالاستقراء التالى:

يفرق أبو حيان ـ كما رأينا ـ بين نوعين من الإنتاج الإنسانى، نوع يصدر عن المحاكمة العقلية (الروية)، ونوع يصدر عن المحاكمة الحدسية (البديهة) [(١)]، والأعمال التى تصدر عن الروّية والعقل تدخل فى نطاق العلم الصرف، والأعمال التى تصدر عن البديهة والحدس تدخل فى نطاق الفن.

والأصل أن الله عز وجل هو العلة الأساسية فى وجود الذات (الإنسان) والموضوع (الطبيعة) ومحصلتهما العقل، وتقابله الغريزة ومحصلتها (الحدس) أو الفكر.

وهكذا، فإن الله وهو المطلق والمثل الأعلى، وعالم الغيب والحقيقة، هو السبب الأول والقضية المطلقة، وهو سبب التطور الجدلى.

والقضية الأولى فى عملية الخلق هى الإنسان (الذات)، وهو نسبى معلوم ومتحول بالاختيار، وتقابله الطبيعة (الموضوع)، وهى «قوة من قوى البارى».

ومفتاح الذات هو العقل والروّية، ومفتاح الطبيعة هو البديهة، وتفاعل الروية مع البديهة محصلته الحدس (أو الفكر بالمعنى التوحيدى)؛ أى أن الحدس مركب جدلى يتألف من قضية وطباق، وهو يمتاز عن التطور العلى المباشر الذى تحدّث عنه الكندى، ويبقى الله المطلق هو سبب هذا التركيب الجدلى. فالله هو الغيب عندنا وهو المعلوم عند الله وحده، ولا يكشف الغيب إلا اتفاقا عند الأنبياء والأولياء وأصحاب كشف الغطاء والسريرة.

«إن وجه الحادث المجهول عندنا اتفاق ، ووجه الحادث المعلوم عند الله عز وجل غيب، فلو ظهر الغيب (للأنبياء والأولياء) لبطل الاتفاق» [(٢)].

---

(١) التوحيدي : الإمتاع، جـ ٢ ـ ص ١٣٢.
(٢) الإمتاع، جـ ١، ص ١١٤ ـ ١٤٥.

٤ ـ الانحراف عن الحدس

يقوم العمل الفنى (الصناعة) عند التوحيدى على «مماثلة الطبيعة بقوة النفس».

ومع ذلك، يخرج العمل عن صفته الحدسية إذا ما تعرض للتكلف، أو المحاكاة، أو الرمز أو النفعية. أما التكلف، فإن مادتـه هى الصنعة وسرعان ما ينزلق إلى الوهم. يقول التوحيدى:

«إن الكلام (ويعنى الأثر) صلف تيّاه لا يستجيب لكل إنسان، ولا يصحب كل لسان. وخطره كثير، ومتعاطيه مغرور، .... ومادته العقل، والعقل سريع الحؤول [التحول] خفى الخداع، وطريقه على الوهم، والوهم شديد السيلان [الانتشار] والتكلف فى البيان أبين عوارا، وأظهر عارا، وأقبح سمة، وأشنع وصمة» [(١)].

ويشترك أبو حيان مع الجاحظ فى ضرورة تجنب التكلف. إذ يورد الجاحظ حديثا عن ثمامة، يتساءل فيه:

«ما البيان؟ . فيجيب جعفر بن يحيى: أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلى عن مغزاك، وتخرجه عن الشركة، ولا تستعين عليه بالفكرة، والذى لابد منه أن يكون سليما من التكلف بعيدا عن الصنعة بريئا من التعقيد غنيا عن التأويل» [(٢)].

أما المحاكاة: فهى نقل المادة الطبيعية أو أى أثر مادى سابق نقلا حرفيا، بحسب منطق تصورى، فنقل الواقع أو نقل الطبيعة كما هى، هو عمل يقوم على الدربة والعادة، وكذلك عزف قطعة موسيقية بمهارة هو محاكاة تحتاج إلى دربة وعلم. ونقل لوحة الجوكندا لا يرفع الناقل إلى مرتبة المبدع مهما كان نقله دقيقا، وكذلك شأن التصوير الفوتوغرافى، مهما كان محورا بتقنيات مختلفة.

ذلك أن موقف الفنان من الطبيعة هو موقف حدسى، فهو يتمثل الطبيعة عن طريق الحدس ولا يحاكيها نقلا آليا «فالفنان يرفع الطبيعة إلى المثالية أو هو يقلد الطبيعة مثاليا» ـ

---

(١) الإمتاع جـ ١، ص ٩ ـ ١٠.

(٢) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: حسن السندوبى ٢٧ ـ القاهرة ١٩٣٢، المطبعة الرحمانية، ص ٩١.

كما يـقول كروتشه، وهذا مـا كان يعنيه أبو حـيان عندما قال بممـاثلة الطبيعـة بقوة النفس.

أما الرمز فهـو عقلي أو فني، والرموز العقـلية فى الرياضيات والعلوم لـيس محلها الفن. ولكن ثمة حدسيا يصبح آية فنية؛ لأن الرمز مرادف للحدس عندما يكون كونياً كما يتجلى فى الرقش الهندسى.

والأسطورة رمز يتـألف من مزج الواقع بالطبـيعة، وهذا المزج عمل حـدسى منطقى يدخل فى مجال العقل أكـثر من دخوله فى مجال الحس. والجمالية المنطـقية عند كروتشه هى السمة التى يتسم بها الفن القائم على تصورات أو على صورة كلية.

وأما النفعية فمن الصعب نفيها فى أية صناعة، ولكن عندما تفقد هذه الصناعة الحس الجمالى فإنها تنحرف عن الفن.

إن كلمة «فن» المـتداولة اليوم تحمل مـعنى الصناعة نفـسه فى كتب المؤلفـين العرب والمسلمين.

ومع ذلك، فـإن الصنائع التـى يتنجـها الصناع لـم تكن على نوعـين، رفيـعة Fine وصغـرى Minor بل إن جميع الصنائع هى آثار فنية، ولم يكن مـن تمييز فى قيمتها على أساس المنفعة، لأنها كلها كانت نافعة وممتعـة بطرافتها، وبجمالها، على عكس مايبدو فى آثار الفن التـشكيلى الغربـى (اللوحات والتمـاثيل) التى لا يقصـد من ورائها الاسـتعمال النفعى، بـل التمتع الجمالـى فقط، وينحرف العمـل عن الفن إذا اقتصر الهـدف منه على المنفعة. ولكن فى الفن الإسـلامى لاتبدو السجادة والمنمنمة والفسقـية والإناء مجرد أشياء استعمالية يتـحكم فى صنعها الغرض النفعي والاستعمالـى، ، ولكن أكثرها آيات يتحكم فى تنميقها ورقشها أو نقشها وتلوينها حس جمالى؛ أى أن الأثر الإسلامى كان فنا ومتاعا فى وقت واحد. ومدار ذلك على الحدس، وهو الشرط اللازم للـتفريق بين العمل العقلى والعمل الـفنى الذى يقوم على الـعقل والمنطق والإدراك، كـما يقوم على الحس الجـمالى والذوق. وليس من السهل التـمييز بين حالتى الإدراك والحس. والمصطلـح الذى استعمله الفلاسفة المحدثون من أمثال كروتشه، وهو اصطلاح «الحدس» intuition للتمييز بين العمل العقـلى والعمل الـفنى - يقول كـروتشه - «إن الفن حـدس والحدس ليس بالـفن فى كل الأحـيـان» [1]. وكان أبو حيان قد اعـتمد ذلك لتفسير آلية الإبداع الفنـى، قبل الفلاسفة

(١) كروتشه: المرجع نفسه ، ص ٤٧ و ٦١ و ١٩.

المعاصرين بألف عام تقريبا، عندما رأى أن العقل ينبوع العلم، والطبيعة ينبوع الصناعات. والفكر بينهما مستمل منهما ومؤد بعضهما إلى بعض بالفيض الإمكانى، والتوزيع الإنسانى [١].

٥ ـ الحدس وصورة غير المشبه :

يتساءل أبو حيان عن ماهية الصورة، فيقول : «هى التى بها يخرج الجوهر إلى الصورة عند اعتقاب الصورة إياه». فهو يبحث عن الصورة فى الماهية، وهذا البحث الحدسى موضوعه المطلق المثبت فى ماهية الصورة. والمطلق هو التوحيد، هو الواحد هو الله. يقول التوحيدى:

«وأنا أعوذ بالله من صناعة لاتحقق التوحيد، ولا تدل على الواحد» [٢].

والصورة الإلهية «هى التى تجلت بالوحدة وثبتت بالدوام ودامت بالوجود» [٣]. وجميع الصفات المثلى هى وسيلة لمعرفته، وليست حقائق مجسدة فيه. ولكن كيف يتم للإنسان رسم الصورة الإلهية؟ يقول أبو حيان:

«فلما جل وعزّ عن هذه الصفات، بالتحقيق فى الاختيار، وصف بها بالاستعارة على الاضطرار» [٤].

«فالوجود والكرم والحكمة والقدرة والجبروت والملكوت (هذه الصفات التى يوصف بها الله) تأبى ذلك، فصارت هى سلالم لنا إليه، لا حقائق يجوز أن يظن به شئ منها» [٥].

فالله يبقى هو المطلق والكل «إن الكل باد منه، وقائم به موجود له وصائر إليه» [٦]، ثم يقول : «يضيق عنه الاسم مشارا إليه، والرسم مدلولا به عليه» [٧]؛ أى ليس من الممكن تصوير الوجه الإلهى.

---

(١) التوحيدى: الإمتاع، جـ ١، ص ١٤٤ ـ ١٤٥.

(٢) الإمتاع، جـ ٣، ص ١٣٥.

(٣) الإمتاع، جـ ٣، ص ١٣٧ ـ ١٤٣.

(٤) الإمتاع، جـ ٣، ص ١٣٥.

(٥) الإمتاع جـ ٣، ص ١٣٤.

(٦) الإشارات الإلهية، تحقيق عبد الرحمن بدوى ـ القاهرة ١٩٥٠، ص ٢٧٩ ـ ٢٨٠.

(٧) المقابسات، تحقيق حسن السندوبى، القاهرة ١٩٢٩، ص ٤٩.

ويخاطب التوحيدى الإنسان فيقول:

«إذا سما بك العز إلى علياء التوحيد، فتقدس قبل ذلك عن كل ماله رسم فى الكون، وأثر فى الحس، وبيان فى العيان» (١).

هكذا يتجلى الحدس كاملا فى الصورة الإلهية. وبصورة عامة، كان الإنسان فى الفكر العربى قيمة نسبية، والله وحده هو القيمة المطلقة، ولكن الإنسان ينزع بطموحه إلى أن يبحث عن سر هذه القيمة المطلقة المتمثلة فى الكمال المطلق والجلال المطلق والجمال المطلق، كما يسعى إلى التمثل بها، وبهذا يتجه الإنسان دائما نحو الله، نحو المطلق، فهو ملاذه فى ضعفه وعجزه، وهو مثاله فى قوته وسعيه.

وهكذا، فإن الإبداع هو محاولة مستمرة للبحث عن الجمال المطلق، وتبقى أداة المبدع إنسانية وليست إلهية أو سحرية أو نبوية، بمعنى أن حدسه فقط هو الذى ينقل من الجميل المطلق ماهو ممكن له، وليس إعجازه أو وحيه أو طلاسمه.

وحدس الجمال المطلق غير قابل للتشخيص، لأن الله غير قابل للتماثل والتصور «ولم يكن له كفوا أحد».

وينادى أبو حيان بتنزيه الصورة الإلهية عن كل شبه وكل تورية، وبذلك يثبت زمانية الواحد وينفى المكان والكيف، لأنه أثبت الآنية ونفى الأينيّة والكيفية، وعلاه عن كل فكر وروية» (٢).

ومما لا شك فيه أن الصورة الإلهية تبتدئ واضحة فى الرقش العربى، الهندسى واللين، ففى الرقش يتم إلغاء الجوانب الحسية والمادية فى الطبيعة؛ وذلك لإدراك الجوهر. وفى بعض الرسم التشبيهى المحور محاولة لتجاوز عالم الشهادة إلى عالم الغيب.

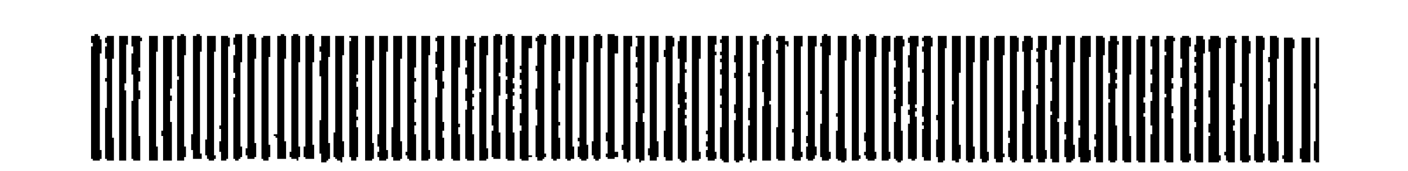
---

(١) الإشارات، ص ٢٤٥.

(٢) المقابسات، ص ٣٠ ـ ١٨٦ ـ ١٨٧.

الفصل السادس

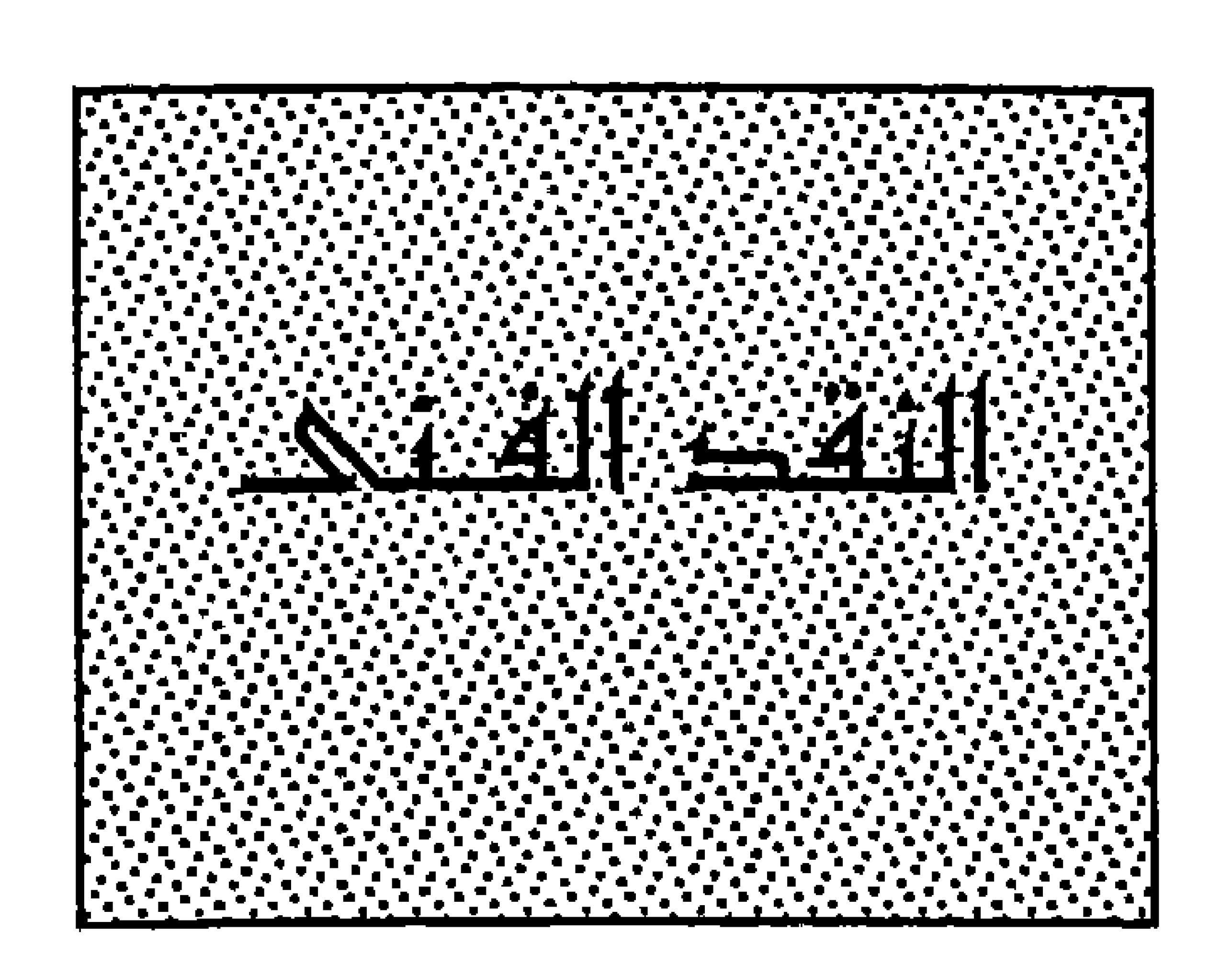
النقد الفنى



١ ـ أبو حيان الناقد

٢ ـ نماذج من نقده الفنى لمعاصريه

٣ ـ نقد منطق يونان والدفاع عن النحو



١ ـ أبو حيان التوحيدى الناقد.

إن غزارة إنتاج التوحيدى لم تمنعه من التدقيق الحصيف فيما يكتب ويقول، بل كان شديد الحرص على متانة أسلوبه وصدق عفويته، وكان أشد ما يخشاه أن يتعرض لنقد ناقد، وهو الناقد اللاذع، مما دفعه إلى إحراق كتبه مبرراً ذلك بقوله : «فشق علىَّ أن أدعها لقوم يتلاعبون بها، ويدنسون عرضى إذا نظروا فيها، ويشمتون بسهوى وغلطى إذا تصفحوها، ويتراؤن نقصى وعيبى من أجلها» [١].

وإذا نحن رجعنا إلى ما كتبه فى (مثالب الوزيرين) وغيرهما، وإلى ما وجّهه من نقد لأسلوب سقيم أو فن رخيص، أو ما صوره من وصف وتحليل لكبار الشخصيات الأدبية والفكرية التى عاصرها فإننا نتبين، كما يقول الدكتور زكريا إبراهيم، فى شخص أبى حيان أبرز ناقد انطباعى فى القرن الرابع الهجرى.

ويعبر أبو حيان عن أهمية النقد فيما رواه عما تم من حديث بين أبى الوفاء المهندس وابن سعدان يقول الأول: «واللّه أيها الوزير إن خطك فى الغاية، وإن بلاغتك فى النهاية، فما الذى يدعو إلى الاستعانة بالصابئ أبى إسحاق فى مكاتبة ابن عباد» [٢].

فقال الوزير: «إن ابن عباد كثير التتبع للعيب، شديد الشماتة بالعاثر، وأنا أكره أن

(١) الرسائل (رسالة إلى القاضى أبى سهل على بن محمد) ،١٦٢.

(٢) الرسائل، ٦١.



يرميني فيصمي ولا يشوى، ولأن أحصن عقلى وعرضى بترك اعتمال خطى ولفظى، أحب إلىّ من أن أصبر ملسوعاً بإبرته مكسوعاً بحضرته» [1].

٢ ـ نماذج من نقده الفنى لمعاصريه.

يقول أبو حيان فى كتابه (الإمتاع والمؤانسة):

«وأما ابن زُرعة [2] فهو حَسَن الترجمة، صحيح النقل، كثير الرجوع إلى الكتب، محمودُ النقل إلى العربية، جيّد الوفاء بكلّ ما جل من الفلسفة؛ ليس له فى دقيقها منفذ، ولا له من لغزها مأخذ، ولولا توزع فكره فى التجارة، ومحبّتُه فى الربح، وحرصُه على الْجَمع، وشدّته على المنع، لكانت قريحته تستجيب له، وغائمته [3] تَدُرّ عليه، ولكنه مبدَّد منَدّد، وحبُّ الدنيا يُعمى ويُصم» .

* * *

« وأمّا ابن الخمار [4] ففصيح، سَبَط الكلام، مديد النفس، طويل العنان، مرضى النقل، كثير التدقيق، لكنه يخلط الدرة بالبعرة، ويفسد السمين بالغث، ويرقع الجديد بالرث؛ ويشين جميع ذلك بالزهو والصلف، ويزيد فى الرقم [5] والسوم، فما يجديه من الفضل يرتجعه بالنقص، وما يعطيه باللطف يسترده بالعنف، وما يصفيه بالصواب، يكدره بالإعجاب. ومع هذا يصرع فى كل شهر مرة أو مرتين».

* * *

«وأما ابن السمح [6]، فلا ينزل بفنائهم، ولا يسقى من إنائهم؛ لأنه دونهم فى الحفظ والنقل والنظر والجدل، وهو بالمتبع أشبه، وإلى طريقة الدعى أقرب، والذى يحطه عن مراتبهم شيئان: أحدهما بلادة فهمه، والآخر حرصه على كسبه؛ فهو مستفرغ مُحٌّ

(١) الرسائل، ٦١.

(٢) ابن زرعة هو أبو على عيسى بن إسحاق بن زرعة، برز فى المنطق والفلسفة ونشأ فى هذا. توفى عام ٣٩٨هـ. انظر الإمتاع ١/ ٦٥

(٣) الغائمة : السحابة.

(٤) هو أبو الخير الحسن بن سواء، كان طبيبا فيلسوفا، مترجما من السيريانية.

(٥) يزيد فى الرقم: أى يزيد فى حديثه ويكذب.

(٦) ابن السمح هو أبو على بن السمح من مناطقة بغداد، مات سنة ٤١٩ هـ.

البال (١) ، مأسور العقل، يأخذ الدانق والقيراط والحبة والطسوج (٢)، والفلس بالصرف والوزن والتطفيف؛ والقلب متى لم ينق من دنس الدنيا لم يعبق بفوائح الحكمة، ولم يتفوح بردع الفلسفة، ولم يقبل شعاع الأخلاق الطاهرة المفضية إلى سعادة الآخرة».

* * *

«وأما القومسى أبو بكر (٣)، فهو رجل حسن البلاغة، حلو الكناية كثير الفقر العجيبة، جماعة للكتب الغريبة، محمود العناية فى التصحيح والإصلاح والقراءة، كثير التردد فى الدراسة؛ إلا أنه غير نصيح فى الحكمة؛ لأن قريحته ترابية، وفكرته سحابية؛ فهو كالمقلد بين المحققين، والتابع للمتقدمين؛ مع حب للدنيا شديد ، وحسد لأهل الفضل عتيد».

«وأما مسكويه (٤) ، ففقير بين أغنياء، وعيى بين أنبياء، لأنه شاد وأنا أعطيته فى هذه الأيام صفو الشرح لإيساغوجى وقاطيغورياس، من تصنيف صديقنا بالرى. قال: ومن هو: قلت: أبو القاسم الكاتب غلام أبى الحسن العامرى، وصححه معى، وهو الآن لائذ بابن الخمار، وربما شاهد أبا سليمان وليس له فراغ، ولكنه محسٌ فى هذا الوقت للحسرة التى لحقته فيما فاته من قبل.

فقال: يا عجباً لرجل صحب ابن العميد أبا الفضل ورأى من كان عنده وهذا حظه! قلت: قد كان هذا، ولكنه كان مشغولا بطلب الكيمياء مع أبى الطيب الكيميائى الرازى، مملوك الهمة فى طلبه والحرص على إصابته، مفتون بكتب أبى زكرياء، وجابر بن حيان؛ ومع هذا كان إليه خدمة صاحبه فى خزانة كتبه؛ هذا مع تقطيع الوقت فى حاجاته الضرورية والشهوية؛ والعمر قصير، والساعات طائرة، والحركات دائمة والفرص بروق تأتلق، والأوطار فى غرضها تجتمع وتفترق، والنفوس على فواتها تذوب وتحترق، أحزم من المستبد، ومن تفرد لم يكمل، ومن شاور لم ينقص، وقد يستعجم المعنى كما يستعجم اللفظ، ويشرد اللفظ كما يندّ المعنى، وينتثر النظم كما ينتظم النثر، وينحل المعقد كما يعقد المنحل.

---

(١) مح البال: أى خالصه.

(٢) الدانق: سدس الدرهم. والقيراط: نصف دانق. والحبة: وزن شعيرتين. والطسوج: ربع الدانق.

(٣) هو أبو بكر القومسى المتفلسف.

(٤) هو أبو على احمد بن محمد مسكويه الخازنى، وكان عارفاً بالفلسفة. كان قيّما على خزانة كتب ابن العميد ثم عضد الدولة، مات سنة ٤٢١ هـ.

والمدار على اجتلاب الحلاوة المذوقة بالطبع، واجتناب النبوة الممجوجة بالسمع؛ والقريحة الصافية قد تكدر، والقريحة الكدرة قد تصفو، وشرافات البلاغة الاستكراه، وأنصح نصائحها الرضا بالعفو».

«فأما ابن العميد فإني سمعت ابن الجمل يقول: سمعت ابن ثوابة يقول: أول من أفسد الكلام أبو الفضل؛ لأنه تخيل مذهب الجاحظ وظن أنه إن تبعه لحقه، وإن تلاه أدركه، فوقع بعيدا من الجاحظ، قريبا من نفسه؛ ألا يعلم أبو الفضل أن مذهب الجاحظ مدبر بأشياء لا تلتقى عند كل إنسان، ولا تجتمع فى صدر كل واحد: بالطبع والمنشأ، والعلم والأصول، والعادة، والفراغ والعشق، والمنافسة والبلوغ؛ وهذه مفاتح قلما يمكلها واحد، سواها مغالق قلما ينفك منها واحد».

* * *

«وأما ابنه ذو الكفايتين، فلو عاش كان أبلغ من أبيه، كما كان أشعر منه؛ ولقد تشبه بالجاحظ فافتضح فى مكاتبته لإخوانه، ومجانبته فى كلامه ومسائلته لمعلمه التى دلتنا على سرقته وغارته وسوء تأتيه، فى تستره وتغطيه؛ ومن شاء حمّق نفسه؛ وكان مع هذا أشد الناس ادعاء لكل غريبة، وأبعد الناس من كل قريبة؛ وهو نزر المعانى، شديد الكلف باللفظ؛ وكان أحسد الناس لمن خط القلم، أو بَلُغ باللسان، أو فَلج [1] فى المناظرة، أو فكه بالنادرة أو أغرب فى جواب، أو اتسع فى خطاب؛ ولقد لقيِ الناس منه الدواهى لهذه الأخلاق الخبيثة؛ وقد ذكرت ذلك فى الرسالة، وإذا بُيضت وقفت عليها من أولها إلى آخرها إن شاء الله؛ وانصرفتُ».

* * *

«وابن عباد بلى فى هذه الصناعة بأشياء كلها عليه لا له، وخاذلته لا ناصرته، ومسلمته لا منقذته، فأول ما بلى به: أنه فقد الطبع، وهو العمود. والثانى: العادة وهىَ المؤاتية (أى المساعدة المعينة). والثالث: الشغف بالجاسى (أى الجلف الصلب) من اللفظ وهو الاختيار الردىء. والرابع: تتبع الوحشى، وهو الضلال المبين. والخامس: الذهاب مع اللفظ دون المعنى. والسادس: استكراه المقصود من المعنى واللفظ على النبْوة. والسابع: التعاظل (أى ترجيع القول وتكراره) المجهول بالاعتراض، والثامن: إلف الرسوم الفاسدة من غير تصفح ولا فحص. والتاسع: قلة الاتعاظ بما كان، للثقة الواقعة

(١) فلج: فاز على خصمه.

في النفس، من الفائت (أي الغائب). والعاشر: تنفيق المتاع بالإقتدار في سوق العز. وهذه كلها سبل الضلالة وطرق الجهالة»[1].

٣ ـ نقد منطق يونان والدفاع عن النحو

يروى أبو حيان رسالة عن وهب بن يعيش الرقّى اليهودى أرسلها إلى الملك السعيد سنة ٣٧٠هـ ويتحدث فيها عن طريقة لتذليل صعوبة إدراك الفلسفة اليونانية دون كد، فلقد قام أصحاب هذه الفلسفة فطولوا وهوّلوا وطرحوا الشوك فى الطريق، واتخذوا المنطق والهندسة ومادخل فيها معيشة ومكسبة . . فصار ذلك كسور من حديد لطلاب الحكمة والمحبين للحقيقة [2] .

ويجيب أبو حيان ناقداً موقف ابن يعيش فيتهمه بالدفاع عن حكمة يونان دون أن يكون له علاقة بأرض يونان ومعرفة بأسراره، وينصحه بالانتماء إلى الوطن الذى ألفه ونشأ فيه ليزداد معرفة بالطبيعة والنفس والعقل والإله تعالى. وبذلك يستغنى عن مصادر هذه الفلسفة التى نقلت ناقصة صعبة الفهم، وإن إدراكها ليس سهلاً على غير ابن يعيش، الذى يعترف أبو حيان بعلو منزلته الفكرية وليس غيره مثله.

وهنا يفضح أبو حيان موقف متى ابن يونس من الفلسفة والمنطق، فلقد أبان أنه واحد ممن عناهم ابن يعيش ممن صدّوا عن الطريق وطرحوا الشوك فيه، واتخذوا نشر الحكمة فخاً للمثالة العاجلة. ويقول أبو حيان «إن متّى يملى ورقة بدرهم مقتدرى وهو سكران لا يعقل، ويتهكم، وعنده أنه فى ربح، وهو من الأخسرين أعمالا، الأسفلين أحوالاً».

وفي المناظرة التى جرت أمام الوزير ابن الفرات، بين متى بن يونس وبين سعيد السيرافى، يدافع متى عن الفلسفة والمنطق، ويقول : المنطق ميزان يعرف به صحيح الكلام من سقيمه وفاسد المعنى من صالحه، ثم إن الفلسفة تُخضع الأغراض والخواطر إلى العقل والقانون والرياضيات المجردة «ألا ترى أن أربعة وأربعة ثمانية، سواء عند جميع الأمم؟» وعنده لاحاجة بالفلسفة للنحو وهو فن اللغة، بل العكس، فالنحو حاجة شديدة للمنطق، لأن المنطق يبحث عن المعنى، أما النحو فيبحث عن اللفظ . . والمعنى أشرف من اللفظ واللفظ أوضع من المعنى.

---

(١) الإمتاع ١/ ٦٤.

(٢) الإمتاع والمؤانسة ، ص ١٠٨ ـ ١٢٨ .

ولكن السيرافى يقول «إنما الخلاف بين اللفظ والمعنى، أن اللفظ طبيعى والمعنى عقلى؛ ولهذا كان اللفظ بائداً على الزمان؛ لأن الزمان يقفو أثر الطبيعة بأثر آخر من الطبيعة. ولهذا كان المعنى ثابتاً على الزمان لأن مستملى المعنى عقل؛ والعقل إلهى، ومادة اللفظ طينية وكل طينى متهافت».

لقد أشار متى بن يونس مسألة الفرق بين المضمون وهو المعنى وبين الشكل وهو اللفظ أو الخط، وأبان أن الفلسفة إنما تُعنى بالمضمون «وإن مرّ المنطقى باللفظ فبالعرض»، ولقد عبر متّى عن ازدرائه للشكل المتمثل باللغة، واللغة العربية ليست فى نظره أكثر من اسم وفعل وحرف، أما المضمون فهو همّ الفكر اليونانى وبه قدّم جميع الأفكار المعمقة، وهو آخر مايهمه.

وينبرى أبو سعيد السيرافى إلى الجواب، ولابد أن ننسب قسماً من حديثه وأفكاره إلى أبى حيان، فهو الذى كتب عن هذه المناظرة بطلب ابن الفرات، فحاكها بقلمه وسبكها بحسب رأيه وموقفه، مع كثير من الحماسة للرأى واستطراد فى تأكيده ودعمه، شأنه فى ذلك بما أورده على لسان أهل زمانه من آراء اشترك فى تبينها وصاغها ببيانه وبلاغته، فبدت جزءاً من فلسفته وفكره واتجاهه، ولنسمعه الآن كيف يقدم آراء السيرافى الذى تعصّب إلى البلاغة والنحو والإبداع أى الإنشاء. ويقول فى دفاعه عن البلاغة فى اللغة العربية «من أن صحيح الكلام من سقيمه يعرف بالنظم المألوف والإعراب إذا كنا نتكلم بالعربية، وفاسد المعنى من صالحه يعرف بالعقل إذا كنا نبحث بالعقل».

وإذا قال الفلاسفة ومنهم متّى إن المنطق هو ميزان به نعرف صحيح الكلام من سقيمه وفاسد المعنى من صالحه، فليس كل مافى الدنيا يوزن وزناً، فالمعقولات والإحساسات وهى ظلال العقول تحكيها بالتقريب والتعبير أى بالحدس.

---

(١) الإمتاع والمؤانسة، ص ١٠٨ ـ ١٢٨.

الفصل السابع

البلاغة فى التعبير

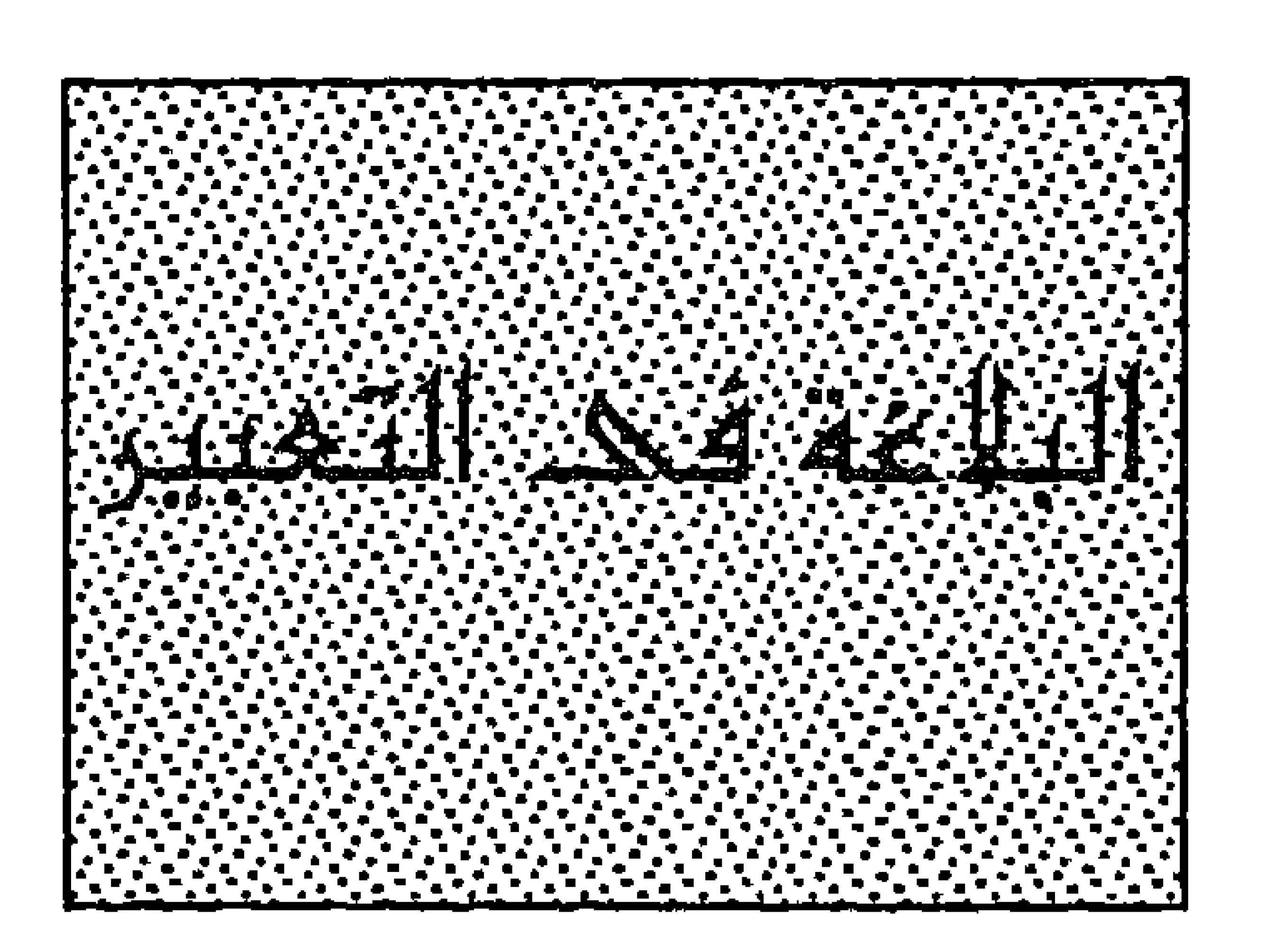


١ ـ نصائح فى البلاغة .

٢ ـ شروط البلاغة .

٣ ـ البلاغة فى كتابة الدواوين .

٤ ـ بين الفن والعلم .



١ ـ نصائح فى البلاغة.

يتناول أبو حيان موضوع فن الكتابة تحت عنوان البلاغة فيقول: «وأما الناظر فى البلاغة فإنه مُشام لكل صنف سلف وصفه، وتقدم نعته، لأنه يباشر بلسانه وقلمه أحوالاً مشتبهة، يروم فيها أقصى معانيها ....» (١).

فهنا يعرف أبو حيان فن الكتابة من أنه يعالج أحوالاً مختلفة من الصيغ والألفاظ ساعياً وراء أصدق المعانى التى تكشف عن المقصود. ومما لا شك فيه أن الفنان الكاتب يسعى وراء أوسع الأفكار وأجمل الألفاظ، ولكنه مع ذلك يعيش فى بداية الأمر فى غربة عن الجمهور المتذوق الذى يفاجئه الجديد الطارف فلا يستقبله استقبالاً حسناً إلا بعد إلفة وثقافة.

وينصح أبو حيان الفنان، فينهيه عن التكلف «والذى ينبغى له أن يبرأ منه، ويتباعد طبعاً عنه». والتكلف، «فى البيان أبين عواراً، وأظهر عاراً، وأقبح سمة، وأشنع وصمة».

ويضع أبو حيان شرطاً أساسياً لبلاغة النص، سلاسة الطبع : «ومن استشار الرأى فى هذه الصناعة الشريفة، علم أنه إلى سلاسة الطبْع أحوج منه إلى مغالبة اللفظ الحر فإنه متى فاته اللفظ الحر؛ لم يظفر بالمعنى الحر، لأنه متى نظم معنى حراً ولفظاً عبداً، أو معنى عبداً ولفظاً حراً فقد جمع بين متنافرين بالجوهر، ومتناقضين بالعنصر» (٢).

ويذكرنا هذا القول بما عبر عنه الجاحظ .

---

(١) الرسائل، ١١٤.

(٢) البصائر والذخائر، ١٤٠ ـ تحقيق محمد امين.

ويؤكد أبو حيان التوحيدى على لسان ابـن المعتز ضرورة التجويد فى اللفظ والمعنى، وأن فن الكتابة لا يكتمل مالم يجتمع اللفظ الجيد بالمعنى الجيد: «ما أدى المعنى إلى القلب فى حسن صورة اللفظ» (١).

على أن سلاسة الطبع، لا تعـنى التلقائية العفوية، بل لابد من ثقـافة ودراية لجميع القواعد والأصول.

البلاغـة هى «الصدق فى المعـانى مع ائتلاف الأسـماء والأفعال والحـروف، وإصابة اللغة، وتحرى الملاحة المشاكلة، برفض الاستكراه، ومجانبة التعسف» (٢).

وعماد أبـى حيان القرآن الـكريم، فهو معـجزة البلاغـة العربية، ولقـد أضاف إلى العربية رصيداً تقوى به بلاغتها، فقد نزل القرآن «بلسان عربى مبين». [الشعراء/ ١٩٥.]

٢ ـ شروط البلاغة

ثم يعود أبو حيان ليضع شروطاً لبلاغة النص وفنيته فهو «مركب من اللفظ اللغوى، والصوغ الطباعى، والاستعمال الاصطلاحى» (٣).

فالشرط الأول: هو اللغة الجيدة، أى المعلومات التقنية والنظرية للعمل الإنشائى.

والشرط الثانى: هو سلاسة الطبع وقوة البديهة والخيال أو المقدرة الإبداعية.

والشرط الـثالث: هو المقـدرة على الصيـاغة والتـأليف، والمهارة فى تمـثيل البـديهة والخيال.

والشرط الرابع: هو الاستعمال الاصطلاحى.

هنا يبـدو أبو حيـان وقد وضع شروطـاً أخرى إلى جانـب الموهبة والإلهـام، وهى الصنعة والـتقنية. فهو إذا حـذر من الصنعة، فلكى لا تكـون هى الغالبة، فيعـلو التذويق والزخرفة على المعنى الذى تقدمه النفس. ولكـن قوله فى أفضلية سلاسة الطبع، لا يعنى التسرع والارتجال، فإن «من يرد عليك كتابك فليس يعلم أسرعت فيه أم أبطأت. وإنما ينظر

(١) البصائر والذخائر ١٤٠ ـ تحقيق أحمد أمين.

(٢) المقابسات ٨٨/ ٢٩٣ ـ على لسان أبى سليمان.

(٣) الإمتاع ١/ ٩.

أصبت فيه أم أخطأت، أحسنت أم أسأت فإبطاؤك غير مضيع إصابتك، كما أن إسراعك غير معف على غلطتك» (١).

٣ ـ البلاغة في كتابة الدواوين :

وليست البلاغة صيغة الأدب المجرد، بل هي صيغة أي عمل حتى ولو كان إدارياً أو تجارياً أو سياسياً. وأبو حيان يبين ذلك وهو يتحدث عن كتابة الدواوين، ديوان المال وديوان الضرب وديوان الشرطة والمظالم (٢) . ويقول: «لابد لإنشاء رسائل وكتب هذه الدواوين من أسلوب بليغ» (٣).

«لأن مدار المال ودوره، وزيادته ووفوره، على هذه الدواوين التي إما أن يكون حظ البلاغة فيها أكثر، وإما أن يكون الحساب فيها أظهر، وإما أن يتكافآ، فعلى جميع الأحوال لا يكون الكاتب كاملاً، ولا لاسمه مستحقاً، إلا بعد أن ينهض بهذه الأثقال، ويجمع إليها أصولاً من الفقه مخلوطة بفروعها، وآيات من القرآن مضمومة إلى سعته فيها، وأخباراً كثيرة مختلفة في فنون شتى لتكون عدة عند الحاجة إليها، مع الأمثال السائرة، والأبيات النادرة، والفقر البديعة، والتجارب المعهودة، والمجالس المشهودة، مع خط كتبر مسبوك، ولفظ كوشيْ محوك، ولهذا عز الكامل في هذه الصناعة، حتى قال أصحابنا: ما نظن أنه اجتمع هذا كله إلا لجعفر بن يحيى، فإن كتابته كانت سوادية، وبلاغته سبحانية، وسياسته يونانية، وآدابه عربية، وشمائله عراقية، أفلا ترى كيف غرق الحساب في غمار هذه الأبواب؟ ثم اعلم أن البليغ مستمد بلاغته من العقل، ومأخذه فيها من التمييز الصحيح، وليس كذلك الحساب في متناوله. فلو ظن ظان بأن مدار الملك على الحساب فهو صحيح، ولكن بعد بلاغة المنشئ، لأن السلطان يأمر وينهى ويلاطف ويخاطب، ويحتج ويعنف، ويوعد ويعد، ويضمن ويمني، ويعلق الأمل ويؤكد الرجاء، ويحسم المادة الضارة، ويذيق الرعية حلاوة العدل، ويجنبهم مرارة الجور، ثم يجبي، فإذا جبى احتاج إلى الحساب حتى يكون من الغلط آمنا، فانظر إلى المنزلتين كيف اختلفتا؟ وكيف حصلت المزية لإحداهما، ولو أنصفت لعلمت أن الصناعة جامعة بين الأمرين، أعني الحساب والبلاغة، والإنسان لا يأتي إلى صناعة فيشقها نصفين، ويشرّف أحد النصفين على الآخر».

(١) الإمتاع / ٦٥.

(٢) الإمتاع ١ / ٩٩.

(٣) الإمتاع ١ / ١٠٠.

٤ ـ بين الفن والعلم :

إذا استعرنـا المصطلح الحديث ـ ونحن نعرض مـا قدمه أبو حيان فى كتـابه (الإمتاع والمؤانسة) لوجدنا أن مقارنته بين الحسـاب والبلاغة، هى تحديد للفروق بين العلم والفن. يعرض أبو حيان، فى الليلـة السابعة، آراء ابن عبيد فى تمييز العلم فـيقول ما مجمله، إن العلم يمتاز عن الفن، من أنـه للمنفعة وليس مجانياً، وأنه يتسم بالجـدّ وليس لهواً ولعباً، وإن العلم معـروف بالمبدأ وموصول بالغايـة، وترتبط مصالح الناس بالعـلم، ويهتم الآباء والمعلمون بحضّ أولادهم على العلم أولاً، تحت شعار إن «العلم سلة الخبز».

ثم ينتقد ابن عبيـد البلاغة (أى الفن)، فيرى أنها صناعة غير ضـرورية وغير نافعة، يمكن الاسـتغناء عـنها، إنها لـلهزل وتزجـية الوقت، وهى سـراب إذ تقوم على الحـيلة والزخرفة. وآفة الفن أنه ينزلق إلى الرقاعة والحماقة، وكان الكتّاب يقولون فى دور الخليفة ومجالس الوزراء«إنا نعوذ بك من رقاعة المنشئين وحماقة المعلمين وركاكة النحويين».

ومن آفات الفن، إثارة الريبة والشك واحتمال الطعن فيما ينشئون، ويذكرنا ابن عبيد بما وقع به الحـسن بن وهب كاتـب الواثق بالله، من إنشـاء مريب، فكـان نصيبـه الحبس والغرامة. وإلى نكبة أبى الهيثم بن ثوابة (ت ٣٠٨) لزلاته البلاغية، فقد حُبس فى الكوفة حتى مات.

ويعترض أبو حيان على كلام ابن عبيد بحزم، مشيناً موقفه من الفن، فيقول إنه أشبه بمن يعيـب القمر بالكلـف أو يعيب الشمس بالـكسوف، ويتهمـه بانتحال البـاطل وإبطال الحق، وينفى أن يكون الفن بعيداً عن العلم، بل هما متصلان متداخلان، ويقول له : «ألا تعلم أن أعمال الدواوين التى يـنفرد أصحابها منها بعمل الحساب فـقيرة إلى إنشاء الكتب فى فنون مايضعونه ويتعاطونه، بل لاسبـيل لهم إلى العمل إلا بعد تقدمة هذه الكتب إلى مدارها على الإفهام البليغ والبيان المكشوف والاحتجاج الواضح، وذلك يوجد من الكاتب المنشئ الذى عتبته وعضضته . .» (١).

هكذا يبدو الفن ضرورياً لـلعلم، ولا قيمة لعلم مجرد من الفن، فـالدواوين القائمة على العلم والحساب لتحقيق أفضل النتائج، لابـد أن يكون المنشئ فيها قادراً على صياغتها

(١) الإمتاع والمؤانسة ـ مكتبة الحياة ـ بيروت / ص ٦٩ ـ ١٧٢، ج١، الليلة الثامنة.

ببلاغة وفن، وذلك بتضمين العبر والمأثورات وبإخراجها بخط جميل يبدو كالتبر المسبوك، وبلفظ منمق يبدو كالوشي المحوك.

ويضيف أبو حيان إن الفن يستمد بلاغته من العقل، ويأخذ صوابه من التمييز الصحيح، ولهذا فهو آمن من الغلط لأنه يقوم على الحدس، ويؤكد أبو حيان أن الصناعة تجمع بين العلم والفن، والإنسان لايأتى إلى صناعة فيشقها نصفين ويشرف أحد النصفين على الآخر . .

وحاصل القول أنه لا يمكن الاستغناء عن العلم فى صياغة أى عمل فنى، ولا يستغنى عن الفن فى ممارسة أى عمل علمى، ثم إن الفن ليس للهزل واللعب، بل هو الجد، لأنه يجمع ثمرات العقل، والفن يميز بين الجميل والقبيح، بين الخير والشر، بين العدل والظلم.

ثم يقول أبو حيان معارضاً ابن عبيد إنه من الخطأ الواضح القول إن الفن صناعة مجهولة المبدأ، ذلك أن مبدأ الفن هو العقل والإدراك الحسى، وممرّه على الشكل لفظياً أو خطياً.

وحتى الملوك لابد لهم من البلاغة والإبداع، فالملك «يحتاج إلى البليغ والمنشئ والمحرر، لأنه لسانه الذى ينطق به، وعينه التى بها يبصر».

الفصل الثامن

الفن ومسؤولية الفنان

١ - بين الإبداع والاتباع

٢ - أهمية الفن

٣ - تضافر البديهة والعلم في بناء العمل الفني

٤ - أبعاد الفن

٥ - أغراض الفن

٦ - بين الأصيل والدخيل



١ ـ بين الإبداع والاتباع :

يرى أبوحيان أن الإنسان يشترك مع الحيوان بالغريزة والفطرة، ولكنه يتميز عنه بالإدراك المنطقى وبالحدس الفنى. فهو يذكر على لسان أستاذه أبى سليمان فى كتاب (الهوامل):

«ذكر بعض الباحثين عن الإنسان، أنه جامع لكل ماتفرق فى جميع الحيوان، ثم زاد عليها وفضل بثلاث خصال:

بالعقل، والنظر فى الأمور النافعة والضارة.

وبالمنطق، لإبراز ما استفاد من العقل بواسطة النظر.

وبالأيدى، لإقامة الصناعات وإبراز الصور فيها مماثلة للطبيعة بقوة النفس» [١].

ولابد من مقارنة آراء التوحيدى بآراء من سبقه من المفكرين العرب، من أمثال ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) فى كتاب (الشعر والشعراء) [٢] ، وابن طباطبا (ت٣٢٢هـ) فى مقدمته لكتاب (عيار الشعر) [٣]، ولا شك أن مبادئه مستقاة من الفكر الأرسطى، القائم على المحاكاة والعقلانية. ولعل كتاب (فن الشعر) المترجم عن السريانية (سنة ٣٢٨هـ) كان مرجعهما .

---

(١) الهوامل جـ ٣ ـ ص ٢٣٠ ـ ٢٣١ .

(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء.

(٣)ابن طباطبا: عيار الشعر ـ ت. الحاجرى وزغلول ـ القاهرة ـ ١٩٥٦ ـ ص ٥ .

فابن طباطبا يدعو إلى انتهاج مسلك الأقدمين، ويجعل أعمالهم مقياسا لجودة الإبداع، فهو يضع للإبداع شروطا عقلية، أولها اتساع المعرفة وتنوعها، وثانيها إحكام العقل وإيثار الحسن واجتناب القبيح ووضع الأشياء فى مواضعها. فهو يعارض مبدأ الجاحظ [1] فى الاعتماد على الغريزة، ويضع شروطا عملية وقاعدية لجودة العمل ونجاحه، وبهذا لا يفرق بين الشعر والنثر.

فالشعر والإبداع هو صنعة عند ابن طباطبا، تخضع لجميع شروط الصنعة العادية. والقصيدة هى «كالسبيكة المفرغة، والوشى المنمنم، والعقد المنظم واللباس الرائق»، ونلاحظ أن جميع الصيغ المشبه بها هى صناعية عادية.

وإذا كان الفن صنعة، فإن التذوق عنده هو الفهم «وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجّه ونفاه فهو ناقص».

وهكذا، فإن ابن طباطبا يجعل هدف الفن ليس الجمال فقط، بل المنفعة وحسن الأخلاق، دونما تفريق بين الجمال والأخلاق والخير.

ولكن جميع الأعمال التى تخضع للروّية والعقل والمنطق، تحتاج البديهة، لأن الروّية أقل إدراكا لقوانين الطبيعة.

فأعمال الحساب والدواوين كديوان المال، وديوان الضرب وديوان الشرطة والمظالم [2] ليست أعمالا بليغة بذاتها، ولكنها تحتاج إلى أسلوب بليغ. ولا يكون الكاتب أو المحاسب كاملا، إلا إذا نهض بحظ من البلاغة. وهذا لا يتم إلا عند المجوّدين (مثل جعفر بن يحيى البرمكى). فقد لا تكون البلاغة شرطا هنا، ولكن لا يغفر لصاحب الديوان أن يكون أداؤه رديئا، أو يكون خطه متعثراً «فالخط الردىء إحدى الفدامتين»:

«ومدار المال ودوره وزيادته ووفوره، على هذه الدواوين التى إما أن يكون حظ البلاغة فيها أكثر، وإما أن يكون أثر الحساب فيها أظهر، وإما أن يتكافآ» [3].

---

(١) الجاحظ أبو عثمان: كتاب الحيوان ـ ت هارون ـ القاهرة ـ ١٩٣٨ ـ جـ ٤ ، ص ٣٨.
(٢) الإمتاع، جـ ١ ـ ص ٩٩.
(٣) رسائل أبى حيان ـ ت الكيلانى ـ دمشق ، جـ ١ ـ ص ١١٠.

ويقول أبو حيان:

«ولو أنصفت لعلمت أن الصناعة جامعة الأمرين، أعنى الحساب والبلاغة، والإنسان لا يأتى إلى صناعة فيشقها نصفين ويشرّف أحد النصفين على الآخر» [1].

٢ ـ أهمية الفن:

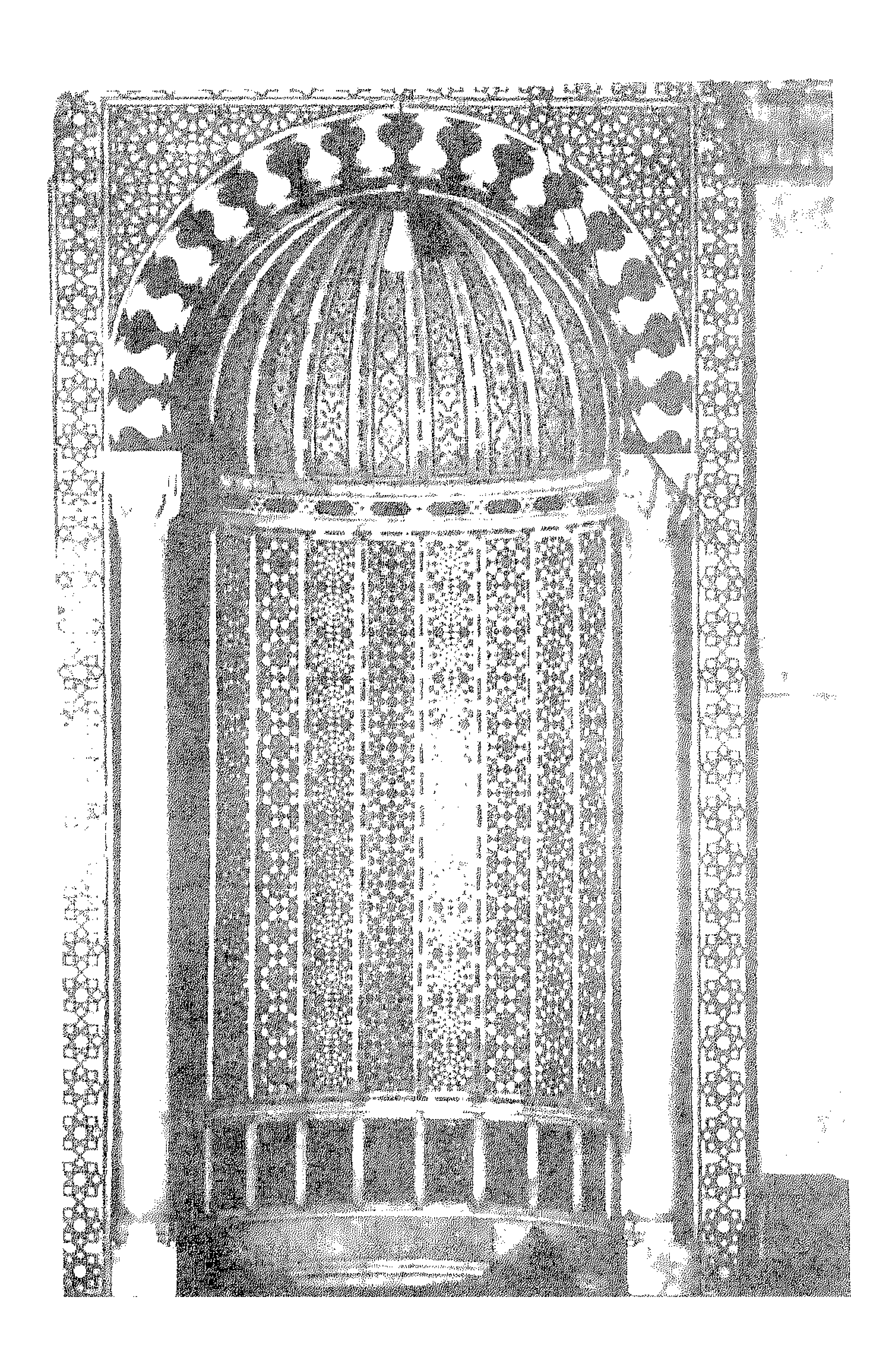
اهتم العرب بالفن فقدسوه ورفعوا مرتبة الإبداع حتى وُصف ابن مقلة الخطاط بالنبى، والعرب إذ أكدوا على فن الخط خاصة، فلأن هذا الفن يحمل من خصائص الجمال المجرد والجمال الفنى مايرفعه فى نظرهم إلى أعلى مراتب الإبداع. بل لقد تضافر الرقش العربى وهو الفن الزخرفى المجرد، مع الخط العربى فى تحديد شخصية الفن العربى. «فالقلم (أى فن الخط) صائغ الكلام، يفرغ ما يجمعه القلب، ويصوغ مايسكبه اللب» (أبو دلف العجلى). «والخط حلى تصوغه اليد من تبر العقل، وقصب يحوكه القلم بسلك الحذق» (هشام بن الحكم) [2] .

وقد تغيب أهمية بعض الفن عن الناس، ولكن لابد من الاهتمام بآثار الفن «فرب خط جاف عن العيون قد ملأ أقطار الظنون» (صاحب الطاق). ولا بد من تأمل العمل الفنى تأملاً عميقا للكشف عن روعته وأهميته. ورؤية الفن تتم بالبصيرة وليس بالبصر فقط، وقد تكون «صورة المداد فى الإبصار سوداء، ولكنها فى البصائر بيضاء» (هاشم بن سالم) [3] .

ولقد كان الخط مجلبة خير لصاحبه، فهو لسان اليد والعقل والكمال. وهو يزيد الحق وضوحاً، وهو كما يقول ابن المقفع عن القلم: «بريد العلم يخب بالخير، ويجلى مستور النظر، ويشحذ إكليل الفكر، ويجتنى من مشقة ثمره الغيو والعبر» [4] .

«ولكن رداءة الخط إحدى القدامتين، وحسن الخط إحدى البلاغتين» (الفضل بن يحيى). ويروى أبو حيان فى معرض الحديث عن أهمية الخط قصة معبد بن فلان مع عبد الله بن طاهر [5] . فقد رفع معبد إلى عبد الله رقعة بخط قبيح فكتب عبد الله عليها

(١) الإمتاع جـ ١ ـ ص ٩٩ ـ ١٠٠
(٢) الرسائل، ٥٣.
(٣) الرسائل، ٥١.
(٤) الرسائل، ٥٣.
(٥) الرسائل، ٥٥.



«أردنا قبول عذرك فأقطعنا دونه ما قابلنا من قبح خطك، ولو كنت صادقا فى اعتذارك، لساعدتك حركة يدك، أو ما علمت أن حسن الخط يناضل عن صاحبه، ويوضح الحجة، ويمكنه من درك البغية».

«وقيل لأعرابى: كيف ترى إبراهيم بن العباس فى كتابته؟ قال: يثجثج اللؤلؤ المنثور منطقه فى الخطب، وينظم الدر بالأقلام فى الكتب» (١).

ولقد اعتبر العرب الجمال من الكمال، ذلك لأن الجمال يبدو فى العقل والبلاغة والصناعة الفنية كصناعة الخط، وفى الشكل الإنسانى الحسن، وفى جمال الأخلاق والشمائل. قال إبراهيم بن العباس: «من وهب له العقل فى نفسه، والبلاغة فى لسانه، والخط فى يده، والسمت فى هيأته، والحلاوة فى شمائله، فقد نظمت له المحاسن نظماً، ونثرت عليه الفضائل نثراً، وبقى عليه الشكر وأنّى له ذلك» (٢).

ويعرف أبو حيان الجمال من أنه «كمال فى الأعضاء وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس» (٣).

٣ ـ تضافر البديهة والعلم فى بناء العمل الفنى:

يقول أبو حيان : «مراتب الإنسان فى العلم ثلاث تظهر فى ثلاثة أنفس، فأحدهم ملهم فيتعلم ويعمل، ويصير مبدأ للمقتبسين منه، وواحد يتعلم ولا يلهم فهو يماثل الأول فى الدرجة الثانية، أعنى التعلم، وواحد يتعلم ويلهم فتجتمع له هاتان الخلتان، فيصير بقليل مايتعلم مكثراً للعمل والعلم بقوة ما يلهم، ويعود بكثرة ما يلهم مصفياً لكل ما يتعلم ويعمل» (٤).

الفن كالعلم إذن، ليس بدون رسالة، وليس هو هدر وعبث، بل هو نتيجة تضافر الروح والنفس فى عمل منسجم شريف.

«والبديهة قدرة روحانية، فى جبلة بشرية، كما أن الروّية صورة بشرية فى جبّلة روحانية» (٥). ولنسمع هذا القول الذى يقوم عليه الفن الملتزم اليوم لكى نبين آفاق هذا الفيلسوف العربى الفنان الذى يرفض نظرية الفن للفن.

---

(١) الرسائل، ٥٦.

(٢)الرسائل، ٦٠.

(٣) الهوامل والشوامل ٥٢/ ١٤٠.

(٤) الإمتاع ٣ / ١٤٦.

(٥) الإمتاع ٢ / ١٤٢.

«إن العلم، حاطك الله، يراد لـلعمل، كما أن العمل يراد للنجـاة، فإذا كان العمل قاصراً عن العلم كان العلم كلاً على العالِم» [1].

٤ ـ أبعاد الفن :

وفى رسالة عـلم الكتابة يثيـر أبو حيان مشكـلات معاصرة فى الفن وفـى قواعده، أهمها وحدة الفنـون، فهو إذ يتحدث عن حسن الخط وعن دور القلـم، فإنما يتحدث عن الفن بصورة عـامة، ذلك أنه كخطاط وراق، وكأديب مـبدع وباحث، لا يستجلـب أمثلته ولا تدور أفكاره، إلا من معين مهنته وفنه.

وهكذا، فإن مانستخلصه من مبادئ فى علم الجـمال، قالها أو جمعها عن غيره من المشتغلين فى مهنته أو البارعين فى فنه، ليزيد موضوع علم الجمال العربى ثروة ووضوحاً.

فالفن عند أبـى حيان يتصف بالرسوخ والشـمول، فهو عنصر من عنـاصر الحضارة والتاريخ الإنسـانى، يفهمه الناس جميعاً فى الحاضر، وينتقل إلى الناس فى المستقبل.

«خط القلم يقـرأ بكل مكان وفى كل زمان، ويـترجم بكل لسان، ولفـظ اللـسان لا يجاوز الآذان ولا يـعم الناس بالبيـان، ولولا الكتّاب (أى الفنـانين الخطاطين) لاخـتلفت أخبار الماضين وانقطعت أنباء الغابرين».

والفن ينقل العـواطف الكامنة فى النفس ويفـصح عنها بشكل فصيـح جذاب، فهو يعبر عن العالم الداخلى للإنسان المبدع، وليس فقط عن العالم الخارجى وعن آثار الإنسان والزمان.

«وقال على بن عبيدة : القلم أصم، ولكنه يسمع النجوى، وأبكم ولكنه يفصح عن الفحوى، وهو أعيا من باقل، ولكنه أفصح وأبـلغ من سحبان وائل، يترجم عن الشاهد، ويخبر عن الغائب» [2].

«وقال جبل بن يزيد: «القلم لسان البصير يناجـيه بما استتر من الأسماع، ويناغيه بما استتار من الطباع، ويحدثه بما حدث وإن كان فى البـقاع». ثم يتابع أبو حيان تعريفه للفن فيرى أنه مؤلف مـن شكل ومضمون، من فكر هو الحكمة وإبـداع هو البلاغة، وهو لرى العقول الظامئة والنفوس التواقة للجمال.

---

(١) الرسائل، ١٦٢.

(٢) الرسائل، ٥٢.

قال عبد الحـميد بن يحيى كاتب مـروان: «القلم شجر ثمرته اللفـظ والفكر، وبحر لؤلؤه الحكمـة والبلاغة، ومنـهل فيه رى العقـول الظامئة، والخط حـديقة زهرتهـا الفوائد البالغة» [1].

٥ ـ أغراض الفن:

ولكن ما فوائد الجمال الفنى، وما المتعة منه:

يقول أبو حيان:

«إن الصناعة [الفـن] تقتفى الطبيعـة [الموضوع]، فإذا صنع (الصانـع) تمثالا فى مادة موافقة، فقبلت منـه الصورة الطبيعية تامة صحيحة، فرح الصـانع وسر وأعجب وافتخر، لصدق أثره وخروج مافى قـوته إلى العقل [التعبير] موافقاً لما فى نفسه [الذات]، ولما عند الطبيعة. فكذلك حال الطبيعة مع النفس، لأن نسبـة الصناعة إلى الطبيعة فى اقتفائها إياها كنسبة الطبيعة إلى النفس فى اقتفائها إياها» [2].

فإذا كان مرادف التعابير التى أوردها أبو حيان هى التالية:

الصناعة = الفن، الطبيعة = الموضـوع ، النفس= الذات، الصانع = الفنان، العقل = التعبير.

فإن ما قاله أبو حيان يصبح كما يلى:

«إن الفن يقتـفى الموضوع، فإذا صنع (الصانع) تمـثالا فى مادة موافقة، فـقبلت منه الصورة الموضوعـية تامة صحيحة، فـرح الفنان وسر وأعجب وافتخـر لصدق أثره (الفنى) وخروج مافى قوته (أى ذاته) إلى التعبير مـوافقا لما فى ذاته ولما فى الموضوع. فكذلك حال الموضوع مع الـذات، لأن نسبة الذات إلى الموضـوع فى اقتفائـها إياه كنسبـة الموضوع إلى الذات فى افتقائه إياها».

هذه المثالية التى جُبل عليها تفكير أبى حيان نلـمسها بشدة عند جميع الرومانتيين فى الشرق والغـرب، ويرى جبران خليـل جبران (١٨٨٣ ـ ١٩٣١) [3] أن الفن يعتـمد على الامتزاج والفـناء التام بالكون. ولابد أن يشـعر الفنان: « أنه هو الفضـاء ولاحد له، وهو

---

(١) الرسائل، ٥٣.

(٢) الهوامل ، ص ١٤١ ـ ١٤٢.

(٣) جبران خليل جبران: البدائع والطرائف، مطبعة كوى ـ القاهرة ١٩٢٣ ـ ص ٦٩.

البحر بدون شاطئ وأنه النار المتأججة دائما، والنور الساطع أبدا والأرياح إذا هبت وإذا سكنت، والسحب إذ أبرقت وأرعدت وأمطرت، والجداول إذا ترذمت أو ناحت . . . إلخ»، ويؤكد العقاد والزيات هذا الاتجاه.

يرى كروتشه أن الحدس صفة مشتركة لكل معرفة إنسانية، لأن كل إدراك أو تصور أو معرفة هو بحد ذاته تعبير، أى إعطاء المحتوى شكلا وبنية. وكان أبوحيان يقول إنه لا قيمة لأية معرفة إذا لم تقترن بالتعبير : «إن العلم يراد للعمل . . فإذا كان العمل قاصرا عن العلم كان العلم كلا على العالم» [1].

والفن لا يستجلى المنفعة المادية أو يستهدفها، بل هو يزيد الموضوع بيانا ووضوحا، ويساعد على إدراك الجوهر والمثال والكمال، وليست هذه وظائف مادية، ولكنها وظائف مثالية تتضمن معنى التصعيد والتطهير.

كذلك يقول كروتشه إن التعبير، وهو سمة الحدس، هو الطريق للتحرر من الإحساسات المضطربة، وإن التعبير تطهير ذاتى، فالإبداع عملية داخلية نفسية يحقق فيها الأثر الفنى غايته التطهيرية، حتى قبل تجسده المادى، ولكن بعد تجسده فإنه يحقق عند المتلقى ارتياحا ومتعة، لأن مشاعر البشر واحدة، وبخاصة فى الفن، لغة العاطفة، لغة الناس جميعا والناس جميعا شعراء.

ويقول أبو حيان قولا مشابها، فهو لا يرى فى مجال التطهير فرقا بين الصورة العقلية والصورة الإلهية، فهذه شقيقة تلك:

«وليس بين الصورتين فصل إلا من ناحية النعت . . . فإذا كان كذلك أمكن أن ترسم فيقال: هى التى تهدى إلى العاقل ثَلْجاً فى الحكم، وثقة بالقضاء وطمأنينة للعافية، وجزما بالأمر، ووضوحا للباطل، وبهجةً للحق، ونوراً للصدق» [2] .

ويؤكد التوحيدى أن الإنسان الملهم والمبدع إنما يتحقق بما يقدمه من خير ومنفعة وعلم للآخرين، فليس الفن ترفا وعبثا بل هو رسالة وتعليم. يقول التوحيدى:

«مراتب الإنسان فى العلم ثلاث ، تظهر فى ثلاثة أنفس فأحدهم ملهم فيتعلم ويعمل ويصير مبدأ للمقتبسين منه، وواحد يتعلم ولا يلهم فهو يماثل الأول فى الدرجة

---

(١) الرسائل، ص ١٦٢.

(٢) الإمتاع: جـ ٣ ـ ١٤٣.

الثانية أى التعلم، وواحد يتعلم ويلهم فتجتمع له هاتان الخلتان فيصير بقليل ما يتعلم مكثرا للعمل بقوة مايلهم، ويعود بكثرة ما يلهم مصفيا لكل مايتعلم ويعمل» [١].

٦ ـ بين الأصيل والدخيل:

فى المناظرة التى تمت بين السيرافى ومتّى بن يونس [٢]، إثارة واضحة لمسألة الأصيل والدخيل ومحاولة من التوحيدى لإبراز أهمية الأصالة، التى أصبحت اليوم شاغل المثقفين الباحثين عن الهوية العربية فى الإنتاج والإبداع. ونوضح ذلك بالعودة إلى المحاورة الساخنة بين المنطق اليونانى الوافد وبين البلاغة العربية الأصيلة القائمة على اللغة العربية، إذا يقول متى «يكفينى من لغتكم (يعنى العربية) هذه، الاسم والفعل والحرف، فإننى أبلغ بهذا القدر إلى أغراض قد هذبتها لى يونان».

ويجيب السيرافى، إن المنطق مرتبط باللغة، فمنطق اليونان هو لليونان وللغتهم، أى لذاتيتهم الثقافية والقومية، وهو منطق لا يلزم غيرهم ممن يتمتعون أيضاً بذاتية مستقلة قوامها اللغة. والأغراض المعقولة والمعانى المدركة لايوصل إليها إلا باللغة الجامعة للأسماء والأفعال والحروف، «أفليس قد لزمت الحاجة إلى معرفة اللغة». وما إن يوافقه متى على ضرورة اللغة،حتى يفاجئه السيرافى بالقول: «أنت إذن لاتدعونا إلى علم المنطق، بل تدعونا إلى تعلم اللغة اليونانية، وأنت لا تعرف لغة يونان».

ويتابع السيرافى مطالباً متّى «وأنت لو فرّغت بالك وصرفت عنايتك إلى معرفة هذه اللغة (العربية) التى تحاورنا بها، وتجارينا بها، وتدارس أصحابك بمفهوم أهلها، وتشرح كتب يونان بعبارة أصحابها (من اليونان) لعلمت أنك غنى عن معانى يونان، كما أنك غنى عن لغة يونان».

هنا يبدو الموقف واضحاً فى تحديد أهمية الارتباط بالأصيل، فنحن عندما نرفض فلسفة يونان ومنطقه، فإننا نرفض فى الواقع الانتماء إلى لغته وهويته، ونرفض التبعية له، وبخاصة إذا كنا غرباء عن حضارته ولغته وآدابه وعقائده. ثم إذا كانت هذه المقومات قد زالت وانقضت، «فقد عفت منذ زمان طويل، وباد أهلها وانقرض القوم الذين كانوا يتفاوضون بها ولم يبق منها إلا ما ترجم، وإذا سلمنا أن الترجمة صدقت وماكذبت، وليس هذا فى طبائع اللغات، فإننا سننتمى إلى وهم عظمة حضارة زالت، ونقول: لا

(١) الإمتاع، جـ ٣ ـ ١٤٦.

(٢) الإمتاع والمؤانسة/ ص ١٠٨ ـ ١٢٨.

حجة إلا عقول يونان، ولا برهان إلا ما وضعوه ولا حقيقة إلا ما أبرزوه»، ولأننا نحصر العلم بهم وحدهم ونجعله منتهياً فلا مجال لتطويره والإبداع فيه. «مع أن العلم مبثوث فى العالم، بين جميع مدن العالم وكذلك الفنون (الصناعات)، فهى مفضوضة على جميع من على جدد الأرض، وليست يونان معروفة من بين جميع الأمم بالعصمة الغالية والفطنة الطاهرة، بل هم كغيرهم من الأمم يصيبون فى أشياء ويخطئون فى أشياء . . ثم إن واضع الفلسفة والمنطق واحد من الفلاسفة وليس يونان كلها، وليس هو حجة على الخلق جميعاً، بل له مخالفون من يونان وغيرهم. والناس عقولهم مختلفة، وهذا الاختلاف بالطبيعة وليس بالاكتساب، فكيف نرفض الاختلاف لنقول إن ما أورده اليونان غير قابل للنقض».

لقد أراد السيرافى من وراء ذلك إثبات حقيقة أن اللغة هى التى تحدد هوية الأمة، وهى أساس الأصالة وليس من المقبول أن نتبنى فكر الآخرين، وليس من المقبول أن نسكب المضمون الغريب فى الشكل (اللغة) الأصيل، والشكل هو حامل المضمون، ولابد أن يكون من جنسه، فالنحو وإن كان بنظر المناطقة والفلاسفة يبحث عن اللفظ (الشكل) وليس المعنى (المضمون)، ولكنه فى اللغة العربية على وجه التحديد هو منطق مسلوخ من العربية. ويخاطب متّى قائلاً: «وأنت عندما تتحدث عن المنطق المسلوخ من اليونانية فأنت تصبح غريبا بدون هوية، وقد بقيت أنت بلا اسم لصناعتك التى تنتحلها وآلتك التى تزهو بها» ويتابع قوله: «وإذا شئت أن تستعير من العربية ألفاظاً لتعبر عن مضمون يونانى، كان عليك أن تستعير الكثير منها لتحقيق الترجمة واجتلاب الثقة». وهذا بحث عن الأصالة من منطلق يعبر عن وحدة الشكل والمضمون فى اللغة العربية التى ينظمها النحو. «وبهذا فأن تعرف اللغة العربية (أى الانتماء إلى هويتك)، أحوج منك إلى تعرف المعانى اليونانية». والانتساب إلى الغريب الوافد إلينا من الخارج، فأنت بذلك غير أهل لتعرف هذا الغريب، وأنت جاهل لفنه، ولو أنك منتمٍ إلى اليونان لكنت أقدر تعبيراً عن مضمون ما يلفظون، وعدم الانتماء إلى العربية هو عدم انتماء للمضمون العربى، فليس يمكن تركيب مضمون غريب مع شكل أصيل أو بالعكس، فالاندماج بينهما عضوى. «وقدِّر اللفظ على المعنى فلا يفضل عنه وقدّر المعنى على اللفظ فلا ينقص منه». وإذا أردنا عرض المعنى فلابد من بيانه بالبلاغة والفن والإبداع، فإذا قدمناه قاطعاً حاسماً فلن تترك للمتلقى فرصة البحث عنه والشوق إليه والمشاركة فى تأويله، وعلى العكس فإن البلاغة والإبداع تجعل عملك إذا ظفرت به على هذا الوجه وقد حلا عند المتلقى وكرم وعلا، فهذا المذهب أى البلاغة فى البيان، «يكون جامعاً بحقائق الأشباه ولأشباه الحقائق».

لقد استطاع أبو حيان أن يوضح جانباً هاماً من المواضيع المثارة فى عصره، وهى مسألة اقتحام الدخيل من فكر يونان وعقلانيته على الأصالة العربية وقواعد نحوها. ولذلك، فإننا نرى أن ما أورده أبو حيان على لسان السيرافى، كان دفاعاً يقوم على حجة مقبولة دائماً وحتى فى عصرنا الحالى، لمجابهة الغزو الثقافى.

وكما ننادى اليوم بحوار الثقافات وليس بصراعها، فإن أبا حيان التوحيدى يقول بإمكان التكامل بين تطبيقات المنطق والنحو. فالمنطق لغة، واللغة منطق وهذا مانراه فى كتابه (المقابسات)، وفيه يرى أن النحو منطق اليونان، والمنطق نحو العرب، فإن مابين يونان والعرب من فرق سببه اختلاف بين الأمم والشعوب، اختلاف تميزه اللغة. وفى رسالة فى العلوم [1]، يؤكد التوحيدى دور اللغة العربية فى تحقيق أصالة الفكر والإبداع فيقول: «فكل من تكامل حظه من اللغة، وتوفر نصيبه من النحو، كان بالكلام (الإبداع) أمهر، وعلى تصريف المعانى أقدر، وازداد بصيرة فى قيمة الإنسان المفضل . . فإن شدا بعد ذلك شيئاً من المنطق، فقد سبق جميع الناظرين».

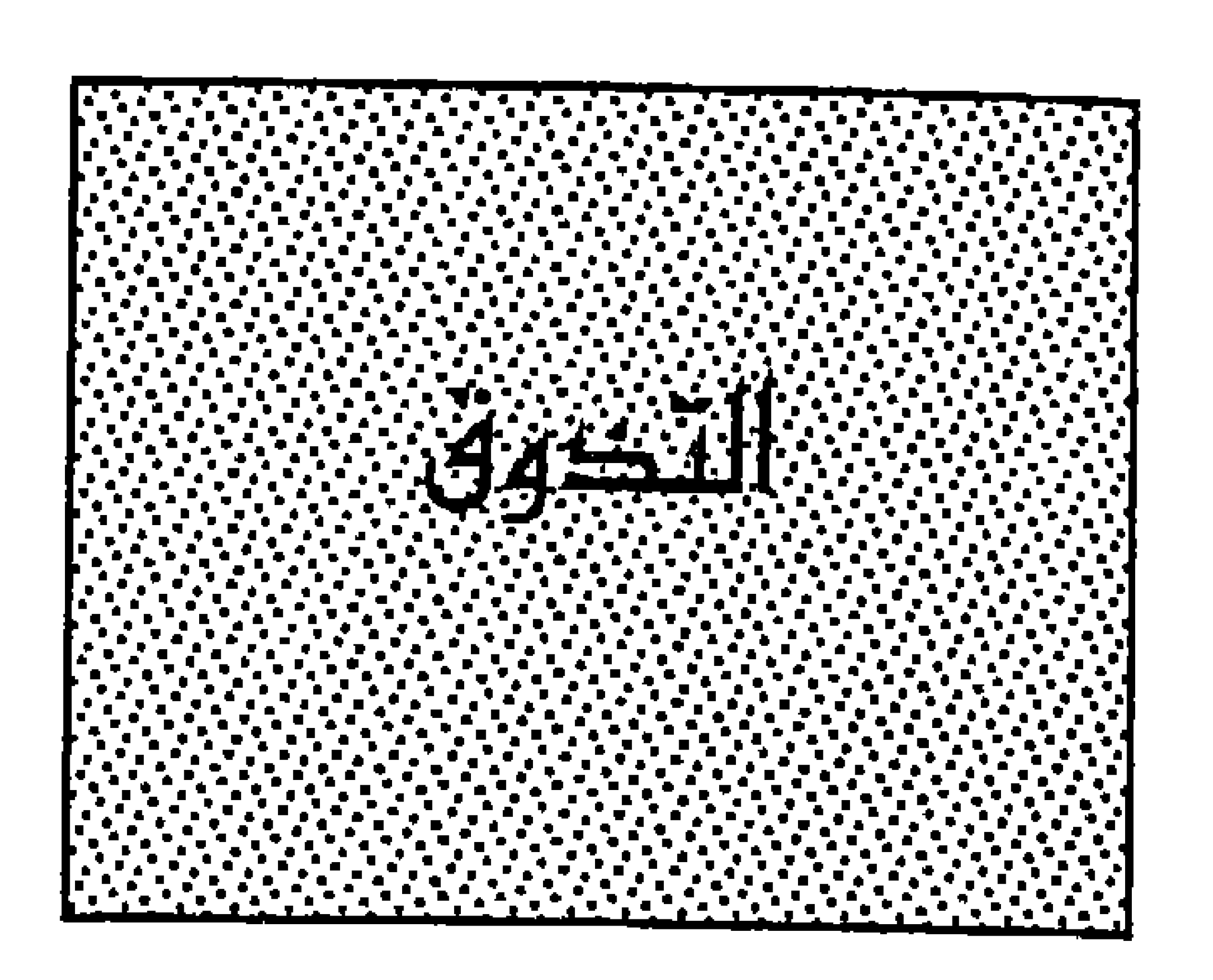
---

(١) رسائل التوحيدى / ص ٣٣٥ ـ تحقيق الكيلانى ـ دمشق ١٩٨٥.

الفصل التاسع

التذوق

1 - التذوق بفعل النفس
2 - التذوق الجمالى
3 - شروط صحة التذوق الجمالى
4 - علاقة الطبيعة بالنفس
5 - الفن هو اقتفاء صور الطبيعة التى تشكلت بفعل النفس
6 - التذوق الفنى هو اتحاد النفس بأثر النفس



١ ـ التذوق بفعل النفس

التذوق هو حالة انجذاب بين الذات والأثر الفنى؛ فالمتذوق يتحد بالطبيعة ـ وهى الموضوع ـ بتأثير بالنفس، وذلك بأن ينزع عن الطبيعة المادة ويلتحم بها.

الانجذاب يتم إذن مع المعنى المجرد للمادة أو الطبيعة، وبذلك يتحقق التأمل الفنى والتذوق الجمالى. أما الانجذاب نحو المادة ذاتها، فهو انحراف يأتى عن الشوق الجنسى، ويهبط بالعمل الفنى إلى مستوى اللذة، ولا يحصل الاتحاد والالتحام مع الموضوع.

وذلك لأن الجسد لايتصل بالجسد على سبيل الاتحاد، بل عن طريق الممارسة. «وهذا من النفس غلط كبير وخطأ، لأنها تتكس من الحال الأشرف إلى الحال الأدون» [1].

والتذوق عند أبى حيان يقوم على الحدس، كالإبداع، أى أنه يقوم على شروط مشابهة. ويطرح أبوحيان سؤالا عن سبب استحسان الصورة فيقول:

«ماسبب استحسان الصورة الحسنة؟ أهذه من آثار الطبيعة [الموضوع] ؟ أم هى من عوارض النفس [الذات] أم هى من دواعى العقل ؟ أم من سهام الروح؟» [2].

ويجيب مسكويه عن هذا السؤال: بأن للذات والموضوع دورا فى تحقيق التذوق الذى يتم بالحدس أيضا، لوجود عوامل معقدة تجعل الإدراك العقلى، وحده، عاجزا عن

(١) التوحيدى: الهوامل، ص ٥٢، ص ١٤٠.
(٢) الهوامل، ص ١٤٢.

التذوق. ولنحلل شروط التذوق كما وردت على لسان التوحيدى فى (الهوامل والشوامل ص ١٤٠ ـ ١٤٣) بما يلى:

«ثم إن من شأن النفس إذا رأت صورة حسنة متناسبة الأعضاء فى الهيئات والمقادير والألوان وسائر الأحوال، مقبولة عندها، موافقة لما أعطتها الطبيعة، اشتاقت إلى الاتحاد بها، نزعتها من المادة واستثبتتها فى ذاتها وصارت إياها».

وحاصل هذا ما يلى:

١ ـ يخضع التذوق إلى تفاعل الذات والموضوع، فالذات هنا فى المتذوق الذى يجب أن يتمتع بمزاج معتدل فلا ينفر إلى الغريب المتطرف الشاذ والمنحرف. أما الموضوع، وهو هنا الأثر الفنى، فيجب أن يتمتع بتناسب أعضائه فى الشكل واللون وسائر الهيئات لكى يصبح جديرا بالاستحسان.

٢ ـ إن الإدراك العقلى ليس كاملا، لأن ثمة عوامل تتدخل فى عملية التذوق، هى هيولى الموضوع أى مادته وشكله وصورته، ومزاج المتذوق. ولذلك لابد للمتذوق من الوهم المركب «والوهم تابع للحس والحس تابع للمزاج، والمزاج تابع أثر من آثار الطبيعة».

ويرى أبو حيان أن الروّية تتم بالبصر والبصيرة معا «فقد تكون صورة المداد فى الإبصار سوداء، ولكنها فى البصائر بيضاء [(١)]، والأصل أن هناك حوارا مستمرا بين النفس (الذات) وبين الطبيعة (الموضوع) فالطبيعة تتلقى أفعال النفس وآثارها. ولذلك فإنها عندما تشكل صورة الهيولى؛ أى المادة الخامية للعمل الفنى، فإنها تجعل هذه الصورة وفق رغبة النفس (الذات) وحسب استعدادها لقبول هذه الصورة. وهذا هو التذوق فيما يرى أبو حيان.

إن الطبيعة مقتفية أفعال النفس وآثارها، فهى تعطى الهيولى والأشياء الهيولانية صورا بحسب قبولها وعلى قدر استعدادها، وتحاكى فى ذلك فعل النفس فيها، أعنى فى الطبيعة، ولأنها بسيطة تقبل من النفس صورا شريفة تامة، فإذا أرادت أن تنقش الهيولى بتلك الصور، وأعجزت الأمور الهيولانية عن قبولها تامة وافية، لقلة استعدادها، وعدمها القوة الممسكة الضابطة ماتعطاه من الصورة التامة [(٢)].

(١) الرسائل، ص ٥١ على لسان هاشم بن سالم.
(٢) الهوامل، ص ١٤١ ـ ١٤٢.

وبهذا المعنى يقول كروتشه:

«ليس من قانون ثابت معترف به يحدد الشروط الفنية للجمال، وإن جميع عمليات الاستنتاج والاستقراء التي تعمد بواسطتها للكشف عن الجمال هي عمليات حدسية لاتقوم على قانون رياضي ثابت أو قانون طبيعي» [1].

٢ ـ التذوق الجمالي

ذكرنا أن أبا حيان التوحيدي يطرح مسألة الجمال والتذوق الجمالي في كتابه (الهوامل والشوامل) فيقول: «ماسبب استحسان الصورة الحسنة؟ ثم يتساءل، أهذه كلها من آثار الطبيعة؟ أم هي من عوارض النفس؟ أم هي من دواعي العقل؟ أم سهام الروح؟ أم هي خالية من العلل جارية على الهذر؟ وهل يجوز أن يوجد مثل هذه الأمور الغالبة، والأحوال المؤثرة على وجه العبث، وطريق البطل؟» [2].

وعدا عن الشكل اللفظي للجمال، وهو الفن الذي مارسه التوحيدي نفسه مما سنرى تحليله، فإنه تحدث عن الفن التشكيلي، وعن الفن السمعي الموسيقي، وبيّن رأيه في آلية التذوق، وفي نتائجه وآثاره.

٣ ـ شروط صحة التذوق الجمالي

يتساءل أبو حيان التوحيدي أيضاً عن السبب في أن تقدير الإنسان للجمال يبتدئ من أقبح القبح، وليس من أحسن الحسن، ويجيب مسكويه على هذا السؤال بما يلي:

١ ـ إن تذوق الجمال يخضع لعاملين أساسيين، العامل الأول: هو اعتدال مزاج المتذوق فلا ينفر إلى الغريب المتطرف، والشاذ المنحرف، والعامل الثاني: تناسب أعضاء الشئ بعضها إلى بعض في الشكل واللون وسائر الهيئات.

على أن هذين العاملين لايجتمعان في جميع أجزائهما، فالهيولى والأشكال والصورة والمزاج لاتجتمع بوقت واحد، فلا تستطيع أن ترى الجمال في تمامه.

٢ ـ ليس بإمكان الوهم أن يجمع هذه الشروط التي تعجز الطبيعة عن جمعها، ولهذا فإن إدراك الجمالي إدراكاً كاملاً هو من الأمور الصعبة.

(١) كروتشه، المرجع نفسه.
(٢) الهوامل، ١٤٠.

٣ ـ إن الوهم تابع للحس، والحس تابع للمزاج، والمـزاج تابع أثر من آثار الطبيعة، فلكى تعطى الهيولى صورة جميلة، لابد من ترتيب متناسب معتدل بين الأمزجة والأعضاء فى الهيئـة والشكل واللون والحس، وإن كان أمراً واحـداً، وصورة واحدة، فهو كالـنغمة الواحدة المقبولة، التى تحتاج إلى حركات كثيرة وصور مختلفة جمّة، ليحصل من بينها هذا الاعتدال المقـبول. فالأوتار الكثيرة إنما يطـلب بها وبكثرة الدساتيـن (رباطات الأصابع فى العود) عليهـا أن تخرج من بينها نغمة مقـبولة، تلك النغمة إنما يتوصل إليـها بجمع الآلة وأجزائها من الأوتار والدساتيـن بالقرعات المختلفة. فالنغمة وإن كـانت واحدة، فإنها تتم بمساعدة جمـيع تلك الأجزاء، فإذا خان واحد منهـا خرجت النغمة كريهة: إمـا بعيدة من القبول وإما قريبة على قدر عجز الأسباب وقصور بعضها.

فالتذوق الفنى يتطلب شروطاً مشابهة تماماً لشروط الإبداع الفنى، والحكم على عمل فنى ليس أمراً سهلاً، بل هو معقد يحتاج إلى قوة إبداعية لدى المتذوق تساعده على الحكم الصحيح. وهذه القوة الإبداعية هى نوع من الاعتدال بين المزاج والأعضاء والشكل واللون والحس.

٤ ـ علاقة الطبيعة بالنفس

إن جمال شئ مـن الأشياء، إما أن يكون مرتـبطاً بذات بالشئ أى بالطبـيعة، أو هو مرتبط بنفس المتذوق. ولكن التوحيدى، على لسان مسكويه، يرى أن بين الطبيعة والنفس حواراً مسـتمراً، فالطبـيعة تتلقى أفـعال النفس وآثارها، لذلـك فإنها عندما تـشكل صور الهيـولى، أى المادة الخاميـة للأشياء، فإنـها تجعل هذه الصـور وفق رغبة النـفس وحسب استعدادها لقبول هذه الصور.

٥ ـ الفن هو اقتفاء صور الطبيعة التى تشكلت بفعل النفس

إن صور الطـبيعة فى الـهيولى تحـاكى فعل النفـس وأثرها. ولكن الصعـوبة فى أن النفس إذ تقدم صوراً مجردة مطلقة، لا تقدر الطبيعة على تمثيل هذه الصور بسهولة، وهذا العجز قد يكـون محدودا أو كاملا ولكن بقدر ماتـستطيع الطبيعة تمثل هـذه الصور المطلقة الإنسانية، تكون موضع استحسان، ويتحقق فيها الجمال.

«والمادة الموافقـة للصورة تقبل النـقش تماماً صحيحـاً مشاكلاً لما قـبلتها الطبـيعة من النفس، والمادة التـى ليست بموافقة تكـون على الضد» [١] ؛أى أن أى شئ يصـبح قـابلاً

---

(١) المرجع نفسه، ١٤١ ـ ١٤٢.

للتشكل وفق الصورة التى قبلتها الطبيعة من النفس. أما إذا كان الشئ فى الطبيعة لا يطابق الصورة التى قبلتها الطبيعة من النفس، فإن الصورة تظهر ناقصة منحرفة عن رغبة النفس لأنها لا تطابق ما عندها من الكمال.

وعلى هذا فإنه يمكن للمادة أن تؤثر فى صورة الإنسان الجنين فتجعل عينيه زرقاوين، أو شعره أصهب مطابقاً لرغبة النفس وتأثيرها، وذلك ضمن الشروط التالية:

(أ) أن تستطيع الهيولى قبول التشكل.

(ب) أن تكون المادة بين الرطوبة والسيالة واليبوسة الصلبة، أى ليست رطبة ولا صلبة. إذ إن المادة الرطبة لا تقبل إلا ما يلائمها دون ما تتطلبه النفس، ومن هنا يحدث التشويه فى الجمال.

(جـ) أن تكون المادة ناقصة الكمية، فالهيأة الإنسانية لا تتم على الشكل الأفضل إلا بتمام المادة، وإلا تأتى الصورة غير مقبولة عند النفس.

ومثال ذلك ما يتم إذا كان طين الختم ناقص الكمية، فإن ذلك يغيّر مقدار الخاتم، وإذا كان الطين يابساً أو رطباً أو خشناً، نقصت صورة الخاتم، ولا يظهر النقش على التمام والكمال. ولهذا فإن المادة عندما تكون موافقة فى الكمية للصورة، فإن الصورة تقبل ما تعطيها الطبيعة على التمام، وتتشكل تشكلاً صحيحاً مناسباً لما فى النفس، فإذا رأتها النفس سرت، لأنها موافقة لما عندها مطابقة لما أعطتها الطبيعة.

وإذا كانت الطبيعة تقتفى النفس، فإن من واجب الفنان أن يقتفى الطبيعة، لأنه فى هذا الحال فقط، يستطيع أن يحقق رغبة النفس، وأن يصل إلى الفرح وهو غاية العمل الفنى.

ويقرر مسكويه ، أن شرط المادة التى يصنع منها الشئ الفنى، هى شرط المادة ذاتها التى تصنع الطبيعة منها الصورة مطابقة للنفس.

ويبقى مقياس فنية عمل فنى ما، أى مقياس الجمال الفنى فى أى عمل فنى، هو مدى اقتفاء هذا العمل للنفس عن طريق الطبيعة، لتحقيق تصورات الفنان ورغباته ومثله فى العمل الفنى.

٦ ـ التذوق الفنى هو اتحاد النفس بأثر النفس

عملية التذوق كالإبداع، هى نوع من الانجذاب والاندماج بين المتذوق والعمل

الفنى، ذلك أن النفس تتحد بالأشكال التى تتكون فى الطبيعة نتيجة تأثير النفس، فتنزع عنها المادة وتثبتها فى ذاتها وتلتحم بها.

على أن عملية الالتحام والانجذاب هذه تتم مع المعنى المجرد للمادة فى الشئ. وليس مع المادة المحسوسة نفسها، ومن هنا تختلف لذة التذوق الجمالى عن اللذة الجنسية. والفرق بينهما واسع، ففى الحالة الثانية، لا يتم الاتحاد، بل الممارسة بين الجسد والجسد، وهو الشوق الجنسى الذى يختلف عن الانجذاب الجمالى. ويبدو تذوق الجمال الإنسانى منحرفا منتكسا إذا اتجه نحو مادة هذا الجمال، وهى الجسد بالنسبة للمرأة الجميلة، ولكن لابد من تصعيد وتشريف هذا الحس الجمالى عن طريق تأمل الجمال المجرد من المادة، عندها لا تفوتنا الصورة الشريفة التى ترتقى بالنفس إلى الرتبة العليا والسعادة العظمى.

والحس الذى يتجه إلى المعنى الكلى للصورة، هو من مستلزمات الفن بصورة خاصة. فالفنان ينظر إلى الجمال نظرة حسية بل نظرة ذوقية منزهة، ودوره الفنى ضابطه وموجهه فى ذلك.

أما الآخرون فإن القانون هو الضابط والموجه فى تذوقهم. وبهذا فإنه استحسان الجميل أو التأمل الفنى، يجب أن يكون موضوعياً ومطلقاً. أما الاستحسان العرضى والجزئى أى النسبى، فهو استحسان مرتبط بأمور ذاتية تخرج عن معنى التأمل الفنى.

ولهذا لابد أن يكون مزاج المتذوق معتدلاً لكى يتجه نحو أمور عامة. أما إذا كان المزاج متطرفاً بعيدا عن الاعتدال، فإنه يتجه نحو أمور شخصية، وبذلك يختلف عن غيره فى الحكم الجمالى. والأمزجة المتطرفة تسعى وراء طعوم غريبة، وتستلذ من الطرائف والعجائب.

هذه هى آراء مسكويه كما جاءت على لسان أبى حيان، وسنحاول خدمة لدقة القول عرض النص الوارد بحذافيره: [1].

«إن الطبيعة مقتفية أفعال النفس وآثارها، فهى تعطى الهيولى والأشياء الهيولانية صوراً بحسب قبولها، وعلى قدر استعدادها، وتحكى فى ذلك فعل النفس فيها، أعنى فى الطبيعة، ولكنها هى بسيطة، فتقبل من النفس صوراً شريفة تامة، فإذا أرادت أن تنقش الهيولى بتلك الصور أعجزت الأمور الهيولانية عن قبولها تامة وافية، لقلة استعدادها، وعدمها القوة الممسكة الضابطة ماتعطاه من الصور التامة.

---

(١) الهوامل : ص ١٢٠ ـ ١٤٢.

وهذا العجز فى الهيولى ربما كان كثيراً، وربمـا كان يسيراً، وبحسب قوتها على قبول الصور يكون حسن موقع مايحصل فيها مـن النفس، فإن المادة الموافقة للصورة تقبل النقش تاما صحيحـاً مشاكلاً لما قبلتها الطـبيعة من النفس، والمادة التى ليست بمـوافقة تكون على الضد. والمثال فى ذلك أن الطبيعة إنما تعـمل من المادة عند تحبيل الناس فى الرحم الفطس فى الأنف، والزرقة فى الـعين، والصهوبة فى الشعـر، وبحسب قبول الهيـولى الموضوعة لها، إلا أنها لاتقصـد الصور الناقصة بل تقصد أبداً الأفضـل، ولكن المادة الرطبة تأبى إلا قبول ما يلائمها، ذلك أن الدعج فى العـين (شدة سواد العين) والشمم فى الأنف، صورة تحتاج إلى اعتدال المادة بين الرطوبة السيالة والـيبوسة الصلبة. ولا يمكن إظهارها فى المادة الرطبة، كما لا يمكن صياغة خاتم من شمع ذائب.

وربما كانت المادة عاجزة مـن طريق الكمية دون الكيفية، فلا تتـم الخلقة على أفضل الهيئات. وكذلك الحال فى شعر الرأس، وأهداب الـعينين والحاجب، فإنها لا تنقش على ما ينبغى إذا كانت ناقصة المـادة، أو غير معتدلة فى الكيفيات فتعمل الطبـيعة منها مايمكن ويتأتى، فتجئ الصورة غير مقبولة عنـد النفس، لأنها لا تطابق ماعندها من الكمال. فأما وأنت تتأمل ذلك من طيف الختم، فإنه إذا كان ناقـص الكمية غيّر مقدار الخاتم، أو يابساً أو رطباً أو خشناً نقصت صورة الخاتم، ولـم يقبل النقش على التمام والكمال.

فأما المثال فى المادة الموافقة فهو بالضد من هذا المثال، فلذلك تقبل ما تعطيها الطبيعة على التمام، وتنتقش انتقاشا صحيحاً مناسباً مشاكلاً لما فى النفس، فإذا رأتها النفس سُرّت لأنها موافقة لما عندها مطابقة لما أعطتها الطبيعة.

فكما أن الصناعة تقتفى الطبيعة، فإذا صـنع الصانع تمثالاً فى مادة موافقة فقبلت منه الصورة الطبيعيـة تامة صحيحة؛ فرح الصانع وسر وأعجب وافـتخر، لصدق أثره وخروج مافى قـوته إلى الفعل مـوافقاً لما فى نفـسه ولما عند الطبـيعة، فكذلـك حالة الطبيـعة مع النفس، لأن نسبة الـصناعة إلى الطبيعة فى اقتـفائها إياها، كنسبة الطبيـعة إلى النفس فى اقتفائها إياها.

ثم إن من شأن النفس إذا رأت صورة حـسنة متناسبة الأعضاء فى الهـيئات والمقادير والألوان وسائر الأحوال، مقبـولة عندها، موافقة لما أعطتها الطبيـعة، اشتاقت إلى الاتحاد بها فنزعتها من المادة، واستثبتتها فى ذاتها، وصارت إياها، كما تفعل فى المعقولات.

ويتم هذا الـفعل لها بـالذات، له تتحرك وإلـيه تشتـاق، وبه تكمل إلا أنهـا تشرف بالمعقولات ولا تشرف بالمحسوسات.

فإذا فعلت النفس ذلك، واشتاقت إلى الطبيعيات والأجسام الطبيعية رامت الطبيعة في الأجساد من الاتحاد ما رامته النفس في الصور المجردة، فلا يكون لها سبيل إليه، لأن الجسد لا يتصل بالجسد على سبيل الاتحاد، بل عن طريق الممارسة، فتحصل حينئذ على الشوق إلى الممارسة التي هي اتحاد جسماني بحسب استطاعتها.

وهذا من النفس غلط كبير، وخطأ عظيم، لأنها تنتكس من الحال الأشرف إلى الحال الأدون، وتتصور بصورة طبيعية منها أخذت، وبها ابتديت، وتفوتها الصور الشريفة العقلية التي ترتقي بها إلى الرتبة العليا، والسعادة العظمى. وهذا الذي ذكرته هو الأمر الذاتي الكلي الجاري على وتيرة طبيعية وتحصرها الصناعة وتضبطها القوانين.

فأما الاستحسان العرضي والجزئي ـ أعني ما يستحسنه شخص ما بحسب مزاج ما ـ فهو أيضاً لأجل نسبة ما، ولكنه يصير شخصياً، والرموز الشخصية لا نهاية لها، فلذلك لا تنحصر تحت صناعة، وليس لها قانون.

والذي ينبغي أن يعلم، أن كل مزاج متباعد من الاعتدال تكون له مناسبات نحو أمور خاصة به، ويخالفه المزاج الذي هو منه في الطرف الآخر من الاعتدال حتى يستقبح هذا ما يستحسن هذا، وبالضد، كذلك ما تقيده العادات والاستشعارات، وهو موجود في استلذاذ المأكول والمشروب، فإن الأمزجة البعيدة من الاعتدال تناسب طعوماً غريبة، تستلذ منها طرائف. والاستقرار يفيدك كل عجيبة طريفة من هذا النحو في الروائح والسماع وجميع الحواس»[1].

(١) الهوامل ١٤٠ ـ ١٤٢.

الفصل العاشر

الموسيقى

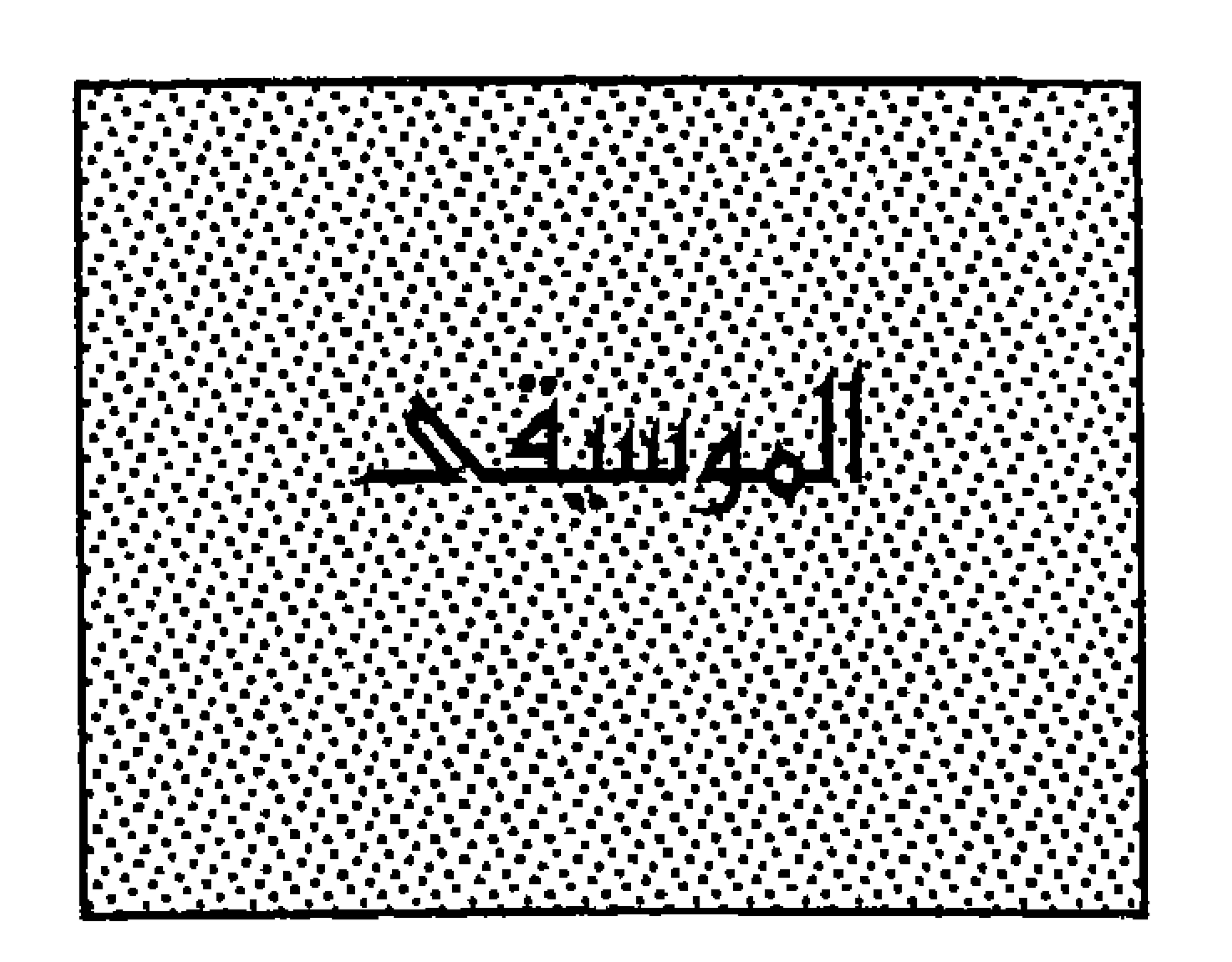
١ ـ تذوق الموسيقى

٢ ـ التفسير الفيزيولوجى لتذوق الموسيقى.

٣ ـ بين فن الموسيقى وفن الخط

٤ ـ الصورة السمعية (الموسيقى)

٥ ـ المتكلمون فى فن الموسيقى



١ ـ تذوق الموسيقى

كان الخليل أول من اهتم بموسيقى الشعر فأنشأ العروض وكان أول المهتمين بعلم الأصوات، فقدم أول معجم (كتاب العين) مرتباً على أساس صوتى، ولعله كتب كتابا فى «تراكيب الأصوات» لم يصلنا، وتابع سيبويه فى كتابه (حاوى علم الخليل) هذا الموضوع.

على أن ابن جنى (ت٣٩٢هـ) المعاصر للتوحيدى كان أول من تحدث عن علم الأصوات فى كتابه (سر صناعة الإعراب) بسط فيه الحديث عن الحروف العربية وما يعرض لها من تغيير يؤدى إلى الإعلال أو الإبدال أو الإدغام أو النقل أو الحذف، والحروف المستحسنة والحروف المستقبحة ومزج الحروف وتنافرها.

أما أبو حيان فلقد تحدث عن الموسيقى فى نطاق فلسفة الفن، فلقد تبين مما سبق أن الإدراك الجمالى ماهو إلا انفعال نفسى إزاء فعل النفس فى الطبيعة التى تنظم صور الهيولى، وهنا ترى النفس فى دورين، دور فاعل يجعل الطبيعة موافقة لرغبة النفس ومطابقة لها مقتفية لجميع آثارها، ودور منفعل تقوم به فى عملية الإدراك الجمالى، وبهذا يقول مسكويه على لسان التوحيدى:

«إن النفس وإن كانت صورة فاعلة من حيث هى كمال لجسم طبيعى أى ذى حياة بالقوة، فإنها هيولانية منفعلة من حيث هى قابلة رسوم الأشياء وصورها. ولذلك صار لها سببان: أحدهما إلى ما تفعل به، والآخر إلى ما كان ينفعل به» [١].

---

(١) الهوامل ٩٣/ ٢٣١ ـ ٢٣٢.

على أنها فى تذوق الأصوات الموسيقية سواء منها الطبيعية كالغناء أو الآلية، فإنها تستقبل الاقتراعات متداخلة فى بعضها بنسب معينة، أو هى تستقبل هذه الاقتراعات منفردة أو مجتمعة، ولكنها غير متداخلة. ومن المؤكد أن النفس فى الحالين تستقبل نوعين من الاقتراعات الصوتية، واحد مختلط وآخر مجرد، والاقتراعات المختلطة المتناسبة إما أن تكون زائدة أو ناقصة، أو أن تكون معتدلة، والنفس تميل إلى الاعتدال دون الزيادة والنقصان.

ونظراً لأن النفس ذات قوى تظهر بحسب الأمزجة، فإن القوى المختلفة تقدم إضافات مختلفة الاقتراعات، المختلطة المتناسبة والمختلفة، وإلى الاعتدالات المختلفة باختلاف طبائع النفوس والأشخاص. ومن هنا كانت عملية التذوق الموسيقى معقدة.

«وقد اجتهد أصحاب الموسيقى فى تمثيل هذه النسب وتحصيل هذه الاعتدالات بأن جعلوا لها أمثلة فى مقولة الكم من العدد، وإن كان بعضها بمقولة الكيف أحق، لأن الصناعة مؤلفة من هاتين المقولتين، وأعنى الكم والكيف، ولكن الكم الذى هو العدد، أقرب إلى الأفهام، مثّلوا ما كان من الكيفية بالكمية، ثم لخصوا كل واحدة منها تلخيصاً تجده مبيناً فى كتبهم» (١).

ويتساءل التوحيدى: كيف يطرب الإنسان بالغناء والضرب؟ ويجيب على لسان سقراط:

«لأن نفسه مشغولة بتدبير الزمان من داخل ومن خارج، وبهذا الشغل هى محجوبة عن خاصّ ما لها.

فإذا سمعت الغناء انكشف عنها بعضُ ذلك الحجاب، فحنّت إلى خاص مالها من المثالات الشريفة والسعادات الرُّوحانية من بعد ذلك العالم، لأن ذلك وطنُها بالحقّ.

فأما هذا العالم فإنها غريبة فيه، والإنسان تابع لنفسه، وليست النفس تابعة للإنسان، لأن الإنسان بالنفس إنسان، وليست النفس نفساً بالإنسان، فإذا طربت النفس - أعنى حنت ولحظت الرُّوح الذى لها - تحركت وخفت فارتاحت واهتزت.

(١) الهوامل ٩٣/ ٢٣٢.

ولهذا يطرح الإنسـان ثوبه عنه، وربما مزقه كأنه يريد أن ينسل من إهابه الذى لصق به، أوَ يفلت من حصاره الذى حبس فيه، ويهرول إلى حبيبه الذى قد تجلى له وبرز إليه.

إلا أن هذا المعنى على هذا التنضيد إنما هو للفلاسفة الذين لهم عناية بالنفس والإنسان وأحوالهما. وأما غيرهم فطربهم شبيه بما يعترى الطير وغيرها» (١).

٢ ـ التفسير الفيزيولوجى للتذوق الموسيقى

يتابع التوحيدى عرض التفسير الفيزيولوجى للتذوق الفنى فيقول: «وإذن فقد قلنا ما الذى يصل إلى النفس من آثار الأصوات، وما المحبوب منه وما المكروه عن طريق الإجمال من القول، فقد تبين أن الإفراط منه، والخروج إلى إحدى الجهتين يؤثر بحسب ذلك.

وقد كان تبين فى مواضع كثيرة، أن النفس والبدن كل واحد منهما مشتبك بالآخر، وكثيرا ما يظهر أثر أحدهما فى الآخر، فإن الأحوال النفسية تغير مزاج البدن، ومزاج البدن أيضا يغير أحوال النفس، فإذا قوى أثر ما فى النفس حتى يتفاوت به المزاج ويخرج عن اعتداله، لم يقبل أثر النفس وعرض منه الموت» (٢).

يقول أبو على: «إن النفس تؤثر فى المزاج المعتدل عن البدن، كما أن المزاج يؤثر فى النفس وبيّنا جميع ذلك، وضربنا له الأمثال، ولسنا نشك أن السرور يحمر منه الوجه، وأن الخوف يصفر منه، وما ذاك إلا لانبساط الدم من ذاك فى ظاهر البدن وغوره من الآخر إلى قعر البدن» (٣).

«الإنسان عندما يطرب لغناء ويرتاح لسماع يمد يده، ويحرك رأسه وربما قام وجال ورقص ونعر وصرخ، وربما عدا وهام، وليس هكذا من يخاف».

«إن الحديث والألحان وصوت الآلات من الأوتار والمزامير تحرك النفس أيضاً. ويتبع

---

(١) الإمتاع ١/ ٢١٥ ـ ٢١٦.

(٢) الهوامل ٩٣/ ٢٣٢.

(٣) الهوامل ٩٩/ ٢٤٤.

ذلك حركة مزاج البدن، لاتصال المزاج بالنفس، ولأنهما متلازمان يؤثر أحدهما فى الآخر، ويتبع فعل أحدهما فعل الآخر» (١).

« إن الموت ليس أكثر من ترك النفس استعمال الآلات البدنية، وقد علمنا أن دم القلب الذى له اعتدال ما إذا انتشر فى البدن، ورق بالسرور أكثر مما ينبغى، أو عاد واجتمع إلى القلب بالغم أكثر مما ينبغى، عَرض من كل واحدة من الحالتين الموت، أو ما يقارب الموت بحسب قوة الأثر» (٢).

٣ ـ بين فن الموسيقى وفن الخط

يربط أبو حيان فن الخط وطريقته بفن الموسيقى وطريقته، فيقول على لسان غيره من الخطاطين: «الحركات إذا تمثلت بالحروف، والحروف إذا اندفعت بالحركات كانت الصور الخطية، والحروف الشكلية محفوظة الأعيان بامتلائهما بهما، محروسة الأبدان بانتسابهما إليهما» (٣). ويعلق أبو سليمان على هذا بقوله: «لكأنما اشتق هذا الوصف من الموسيقى، لأنه يزن الحركات المختلفة فى الموسيقى، فتارة يخلط الثقيلة بالخفيفة وتارة يجرد الخفيفة من الثقيلة، وتارة يرفع إحداهما على صاحبها بزيادة نقرة أو نقصان نقرة، ويمر فى أثناء الصناعة ألطف ما يجد من الحس فى الحس، ولطف الحس متصل بالنفس اللطيفة، كما أن كثيف النفس متصل بكثيف الحس» (٤).

إن أبا حيان هنا يعرض مسألة أواصر الفنون التى يعالجها الفيلسوف الفنى سوريو (٥) والتى تجعل الفنون جميعا تنتسب إلى أرومة واحدة وإن اختلفت باختلاف دور الحاسة التى تتذوقها أو تبدعها. ولكن أبا حيان هنا يجعل النفس هى الأرومة الواحدة التى توزع اللطف على جميع الإحساسات مهما اختلفت طبائعها وأشكالها. ومن هنا فإن علم الفن يبقى واحداً سواء أكان ذلك فى صياغة الكلمة شكلاً أو مضمونا أو جرسا، أو فى صياغة اللحن نقرة أو حركة وهرمنة (ألطف مايجد من الحس فى الحس) أو فى صياغة الصورة المشبهة وغير المشبهة.

---

(١) الهوامل ١٥٥/ ٣٣٥ ـ ٣٣٦.
(٢) الهوامل ٩٣/ ٢٣٢.
(٣) الرسائل ٤٧.
(٤) الرسائل ٤٦.
(٥) انظر: E. Souriau: La correspondance des arts

ولنسمع هـذا الرأى فى حسن الخط، كيف يسـتقيم فى حسن الغنـاء وحسن الرسم وحسن الرقص وغير ذلك من الفنون. يقول على لسان ابن الزهرى:

«وملاك الأمر: تقـويم إعجاز السطور، وتـسوية بوادئ الحروف، وحفظ الـتنسيق، وقلة العجلة، وإظهار القدرة فى عروض الاسترسال، وإرسال اليد فى طى الاقتدار» (١).

• بل إن للخط الجميل ديباجة كالنثر، وله وشْى وتلـوين كالتصوير، وله التماع كحركة الراقصين، وله حلاوة كحلاوة الكتلة المعماريـة. يقول: سمعت العسجدى يقول: «للخط ديباجة فتسـاويه، وأما وشيه فشكله، وأما التمـاعه فمشاكلة بياضه لسـواده بالتقدير، وأما حلاوته فافتراقه فى اجتماعه» (٢).

بل إن الخط الجميل ليتمثل عند كاتب المأمون، أحمد بن يوسف، بحسن الغوانى وما تقطره من متع وما تـخطره من حركات جميلة. قال: «وما عبـرات الغوانى فى خدورهن بأحسن من عبرات الأقلام فى بطون الكتب» (٣).

٤ ـ الصورة السمعية

يرى أبو عـلى مسكويـه أن الموسيقـى علم، والموسيـقار يحـتاج إلى علم وعـمل. والعلم، ويقصد به التأليف وقواعده «وهو أحـد التعاليم الأربعة التى لابد لمن يتفلسف أن يأخذ بحظ منه»، وأمـا العمل فليس من التعالـيم ولكنه تأدية نغم وإيقاعات مـتناسبة من شأنها أن تحرك النفس، فى آلة موافقـة، وتلك الآلة إما أن تكون من البدن وهو الغناء، أو خارجة عن البدن كالعود والأرغن.

أما الغناء فيفسـر مسكويه آليته بقوله: «إن الكلام مؤلف من حـروف وعددها ثمانية وعشرون فى العربية، وهذه الحروف تنطق منفردة أو مـجتمعة فى كلام جميل، فإذا نظرنا إليها منفردة، وجدنا أن لكل حرف مطلعاً خاصا وجرسا خاصا، وهذه الفروق فى الجرس تأتى بسبب اختلاف مطلع الحرف فى آلة الصوت التـى هى الرئة وقصبتها. ويجتاز النفس (وهو الزفير) مسافة القصبة حتى الفم أو الأنف» (٤).

(١) الرسائل، ٤٨.
(٢) الرسائل، ٥٢.
(٣) الرسائل، ٤٨.
(٤) الهوامل، ٦١/١٦٢.

والإنسان قادر علـى تقطيع هذا الهواء بالاقتـراعات المختلفة فى طول هـذه المسافة. فيخـرج هذا الهواء، مرة فى أقصـى الحلق، ومرة فى أدناه، ومرة فى غـار الفم، إلى أن يصير له ثمانية وعشرون موضوعاً. «ومثال ذلك مثل مزمار فيه ثقب متى أطلق الإنسان فيه النفس وخرق موضوعاً بإصبع إصبع، اختـلفت الأصوات فى السمع بحسب قربه وبعده، ولا يكون المسموع من الاقتراع الذى يحدث عند الثقب الأخير، المسموع من الاقتراع الذى يحدث عند الثقب الأول.

وكذلك سائر الاقتراعات التى بين هذين الثقبـين فإنها مختلفة الواقع من السمع ولا يشبه واحد الآخر. فيقال لـبعضها حاد، ولبعضها حلو، ولبعضها جـهير، ولبعضها لين، وكل واحد من هذه الأصوات له أثر فى النفس وموقع منها، ومشاكلة لها» [1].

أما الآلة «فـأحسنها مـا قل استعمـال الأعضاء فيـه، وبقيت هيـئة الإنسان ونصـبته صحيحـة، غير مضطربة، وكان مع ذلـك أكثر طاعة فى إبراز علم التـأليف، وأقدر على تميـيز النغم، وأفـصح على حـقائق النغـم المتشابـهة لا إلى المتنـاسبة التـى حصلهـا علم الموسيقى. ولسنا نعرف أكمل هذه الأسـباب من الآلة المسماة (عوداً)، لأن أوتارها الأربعة مركبة على الطبائع الأربع، ولدساتينها المشدودة نـسب موافقة لما يراد من تمييز النغم فيها، وليس يمكن أن توجد النغـمة فى العالم إلا وهى محكية منها، ومؤداة بهـا فأما مايحكى عن الأرغن الرومـى، فلم نسمـعه إلا خبراً، ولـم نره إلا مصوراً وقـد عمل فيـه الكندى وغيره كلاماً لم يخرج به إلى الفعل من القوة» [1].

ويقول التـوحيدى فى مـوضع آخر عن فن الموسـيقى [2]: «وأمـا الصورة الـلفظيـة (الموسيقى) فهى مسموعة بالآلة التى هـى الأذن، فإن كانت عجماء فلها حكم، وإن كانت ناطقة فلها حكم، وعلى الحالين فهى بين مراتب ثلاث:

إما أن يكون المراد بها تحسين الإفهام.

وإما أن يكون المراد بها تحقيق الإفهام.

وعلى الجميع فهى موقوفة على خاص مـالها من بروزها من نفس القائل، ووصولها

(١) المرجع نفسه ٢ / ٢١.

(٢) الهوامل ٦١ / ١٦٣، والإمتاع ٣ / ١٤٤.

إلى نفس السامع، ولهذه الصورة بعد هذا كله مرتبة أخرى إذا مازجها اللحن والإيقاع بصناعة الموسيقار، فإنها حينئذ تعطى أموراً ظريفة، أعنى أنها تلذ الإحساس، وتلهب الأنفاس. إلخ . . .» .

٥ ـ المتكلمون فى فن الموسيقى

ولابد أن نذكر باهتمام العرب والمسلمين بأمر الموسيقى وعلوم السماع، فالكندى (ت ٢٦٠هـ) قدم مجموعة من الكتب والرسائل، منها (فى صناعة الشعر) لم يصلنا، ومنها (علم التعمية واستخراج المعنى) ومنها رسائل فى «الإيقاع» و «الأصوات الخمسة» و «المدخل إلى صناعة الموسيقى»، ذكرت فى الفهرست ٣١٦ ـ ٣١٧.

وللمعلم الثانى الفارابى (ت٩٣٩هـ) كتاب مرجعى هام هو (الموسيقى الكبير) تحدث فيه عن الصوت والنغم ودرجة الصوت، وأهمية الآلات الموسيقية.

وتحدث إخوان الصفا (القرن الرابع الهجرى) فى «رسالة الموسيقى» (١) عن الأصوات؛ أنواعها ومصدرها وماهيتها ونغماتها.

ثم جاء ابن سينا (ت٤٢٨هـ) برسالة فذة عن «أسباب حدوث الحروف» (٢) تحدث فيها عن الصوت والحروف وشدة الصوت فيها، وربط بين نطق الحروف العربية والطبيعية.

ثم ظهرت دراسات فى ترتيل القرآن وتجويده وكانت القصيدة الخاقانية (ق ٣هـ) فى التجويد هى من أقدم ما قيل فى قواعد موسيقى القراءة القرآنية والعادية، ثم جاءت المقدمة الجزرية (٨٢٣هـ) لكى تكمل الرسالة الأولى.

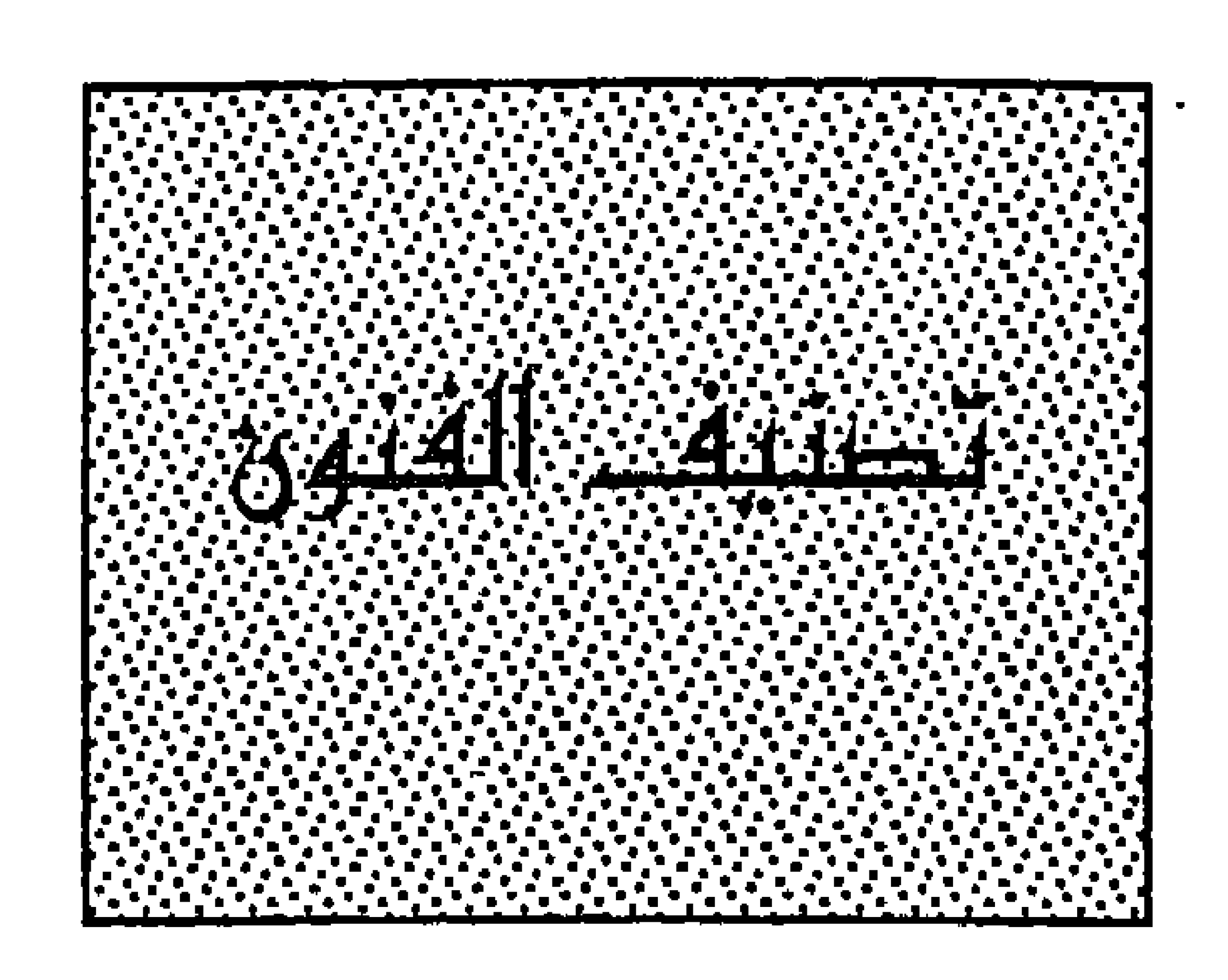
---

(١) رسائل إخوان الصفا ١/ ١٨٨ ـ ١٩٤

(٢) تحقيق م. حسان الطيان ويحيى ميرعام ـ نشر مجمع اللغة العربية ـ دمشق ١٩٨٣.

الفصل الحادى عشر

تصنيف الفنون



١ ـ أنواع الصور

على الرغم من وحـدة أواصر الفنون عند التـوحيدى، فإنه لابد مـن تصنيفها تـبعاً للحاسة التى تمارسها والتى يجب إدراك الفن بها.

ويمكننا حـصـر أنـواع الفـنون حسبـما أورده أبو حيان على لسان أبى سـليمان وفق التالى [١]:

١ ـ الصورة الصناعية أى الفنية اليدوية وهى على نوعين:

(أ) الصورة غير المشبهة وهى الصورة الإلهية، ثم الخط والزخرفة.

(ب) الصورة التشبيهية.

٢ ـ الصورة السمعية وهى على نوعين:

(أ) إما إن تكون لفظية غنائية كالشعر، أو بلاغية كالنثر.

(ب) أو آلية تحتاج إلى أداة غير الصوت.

ويقدم أبو حيان مجـموعة أخرى من الصور تفسر مجموعـة من المدارس الفنية التى نسمع عنها اليوم، أو التى تـفتقد تسمية صحيحة لها، وها هـى تجد أسماءها فى تصانيف التوحيدى.

وتفصيلاً لذلك نورد نص أبى حيان بكامله فيما يلى:

---

(١) الإمتاع ٣/١٣٧ ـ ١٤٣.

«قال أبو سليمان: هذه الفتيا جزافية، الصور أصناف: إلهية وعقلية، وفلكية وطبيعية، وأسطقسية وصناعية، ونفسية ولفظية، وبسيطة ومركبة، وممزوجة وصافية، ويقظية ونومية، وغائبية وشاهدية.

ثم اندفع فقال: أما الصورة الإلهية - وهى أعلاها فى الرتبة والحقيقة. وهى أبعد منا فى التحصيل إلا بمعونة اللّه تعالى - فلا طريق إلى وصفها وتحديدها إلا على التقريب، وذلك أن البساطة تغلب عليها، إلا أنها مع ذلك ترسم بأن يقال: هى التى تجلت بالوحدة وثبتت بالدوام، ودامت بالوجود.

٢ - الصورة العقلية

أما الصورة العقلية فهى شقيقة تلك، إلا أنها دونها لا بالانحطاط الحسى، ولكن بالمرتبة اللفظية، وليس بين الصورتين فصل إلا من ناحية النعت، وإلا فالوحدة شائعة وغالبة وشاملة، ولكن الصورة الإلهية تلحظ لحظا، ولا يلفظ بوصفها لفظا، لمشاكهتها الصورة النفسية، فإذا كان كذلك أمكن أن ترسم فيقال: هى التى تهدى إلى العاقل ثلجا فى الحكم، وثقة بالقضاء، وطمأنينة للعاقبة، وجزما بالأمر، ودحوضاً للباطل، وبهجة للحق، ونوراً للصدق.

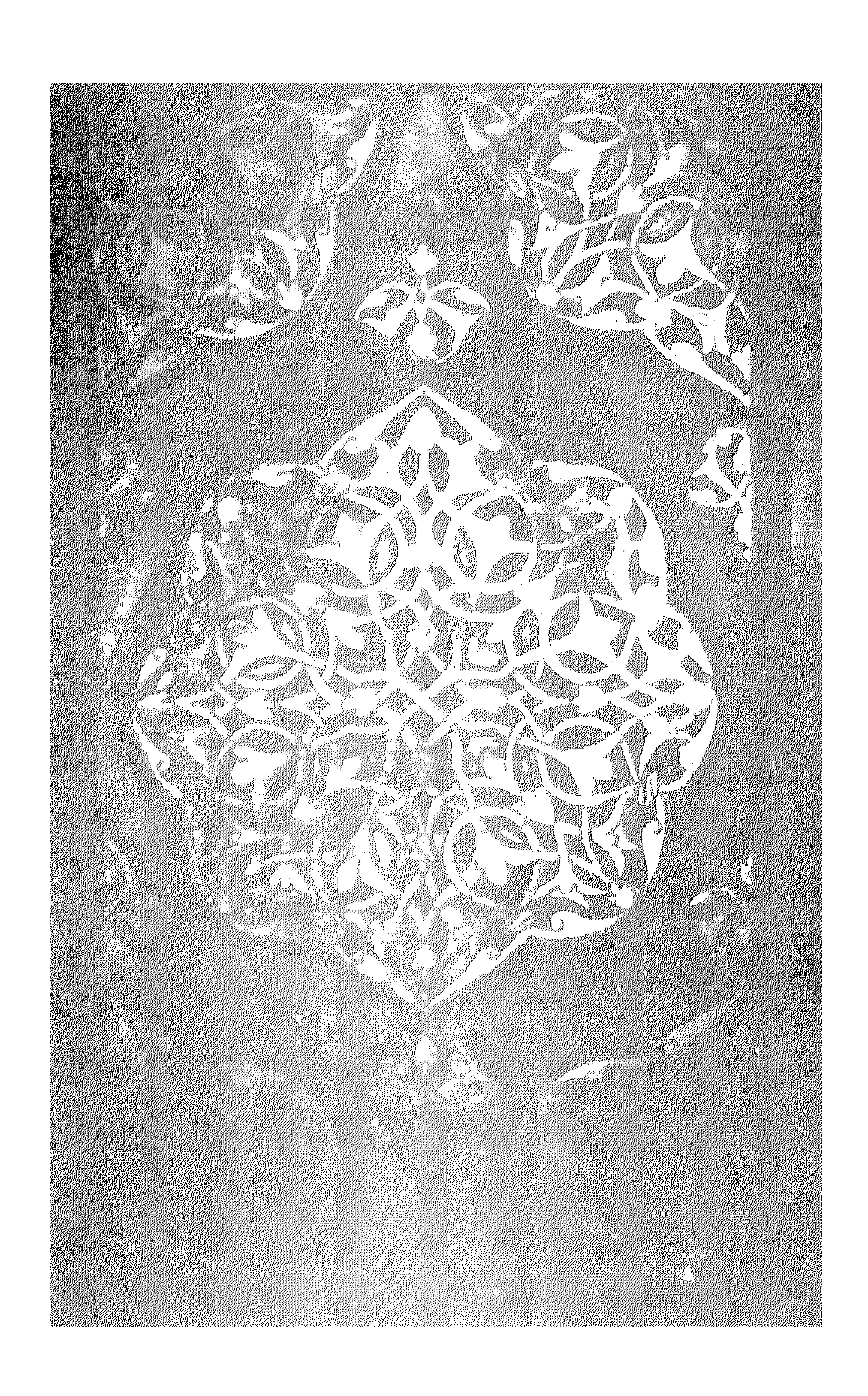
والفرق بين الصورة الإلهية والصورة العقلية أن الصورة الإلهية ترد عليك وتأخذ منك، والصورة العقلية تصل إليك فتعطيك، فالأولى بقهر وقدرة والثانية برفق ولطافة؛ وتلك تحجبك عن: لم وكيف، وهذه تفتح عليك لم وكيف، وتلك لا تنحى ولاتطلب، وهذه يسعى إليها، ويسأل عنها وتوجد، وأنوار الصورة الإلهية بروق تمر، وأنوار الصورة العقلية شموس تستنير؛ وتلك إذا حصلت لك بالخصوصية لا نصيب لأحد منها، وهذه إذا حصلت لك فأنت وغيرك شرع فيها؛ وتلك للصون والحفظ، وهذه للبذل والإفاضة.

أما الصورة الفلكية فداخلة تحت الرسم بالعرض، وللوهم فيها أثر كثير ولأنها مأخوذة من الجسم الأعظم صارت مشاكهتها مقسومة بين البسيط الذى لا تركيب فيه البتة، وبين المركب الذى لا يخلو من التركيب البتة؛ ولهذا صار تأثير الفلك فى المتحركات عنه أشد من تأثر الفلك عن المحرك له، وكأنه أول محرك متحرك؛ وليس هكذا ما علا عنه.

والفلك بما هو جسم منقوص الصورة، وبما هو دائم الحركة شريف الجوهر».

٣ - الصورة الطبيعية

وأما الصورة الطبيعية فتعلقها بالمادة القابلة لآثارها بحسب استعدادها لها، فلذلك ماهى مزحزحة عن الدرجة العليا، وعشقها للقابل منها أشد من عشقها للمفيض عليها، ولهذا أيضا كانت منافعها ممزوجة، ومضارها بحتة، وهى تجمع بين الحكمة والبله، وبين



الجيد والـردئ، ولو سألتها: لِمَ أنت ضـارة نافعة؟ لقـالت: بعدت، فلما بعـدت صوبت وصعدت.

وسمعت أبا النفيس يقول فى وصف الطبيعة كلاماً له رونق فى النفس وأنا أصل هذه الجملة به.

قال: أيتهـا الطبيعة، ما الـذى أقول لك، وبأى شئ أؤاخذك، وكيف أوجـه العتب عليك؟! فإنـك قد جمعت أموراً مـنكرة، وأحوالا عسرة، لا يفـى نظامك فيها بـانتثارك عليها، ولك بوادر ضـارة، وغوائل خفية تبدو منك وتغور فـيك، وترجع إليك، حتى إذا قلنا فى بعضها: إنك حكيمة، قلنا فى بعضها: إنك سفيهة، فالبله منك مخلوط باليقظة، والاستقامة فـيك عائدة بالاعوجاج، وفيك فظائع ونزائع، وقـوارع وبدائع، لأن حركاتك تستن مرة اسـتنانا تعشـقين عليه وتحبين من أجـله وتزيغ أخر زيغا تمـقتين عليه وتبـغضين بسببه، وربمـا كانت حركتك نقضاً لـلبناء المحكم والصورة الرائعة، والنـظام البهى، وربما كانت بناء للمنتقض، وتجديدا للبالى وإصلاحا للفاسد، حتى كأنك عابثة بلا قصد، عائثة على عمد، وعلى جميع صفاتك من الواصفين لك لم يعلم من ظن، ولا رأى من تخيل، ولا بعد لفظ من تـأويل، ولا حال معنى عن توهم، ولا أسف حـق عن باطل، ولا تميز بيان عن تمويه، ولا وضح نصح من غش، ولا سـلم ظاهر من تناقض، ولا خلت دعوى من معارض، فلهذا وأشباهه واجهتك بخطابى، وعرضت عليك مافى نفسى، فبالذى أنت به قائـمة وبالذى أنت به مـوجودة، وبالذى أنت له منـقلبة، وإليه مـنساقة، إلا خبـرتنى عنك، وشفيت غليلى منك، ونعت لى غيب شـأنك، وجعلت الخبر عنك كعيانك، وإنما ضرعت إليك هذا الضرع، وعرضت عليك هـذا الوجع، لأنك جارتى وصاحبتى، وليس بينى وبينك حجاب إلا ما هو عدو منك أو منى، أعنى بما هو منك لطف سحرك، وخفاء سرك، وأعنى بما هو منى ما أعجز عن استبانـته واستيضاحه إلا بقوة الإله الذى هو سبب لحركتك فى أفانين تصرفك، وأعاجيب عدلك وتحيفك.

وكان إذا بـلغ هذا الحد ومـا شاكلـه أخذ فى كلام كـالجواب علـى طريق التـأنيس والتسلية والاستـراحة، وهذا بالواجب، لأن الإنسان بسبب أغراضـه المجهولة، وعوارضه الفاجـئة الباغتـة من الغيب والشـهادة، يفتقـر افتقارا شـديدا إلى هذه النعوت الـتى تقدم ذكرهـا؛ وهذا كالداء والـدواء! وليس لأحد أن يـتهكـم فيقـول: هلا ارتفع الـداء أصلا فيستغنى عن الدواء جملة، وهلا وقـع الدواء أبدا على الداء ونفاه وصرفه، فإن هذا كلام مدخول، من عقل كليـل. ولعمرى إن من جهل القسمة الإلهيـة فى الأزل بحسب شهادة

العقل، لعب به الوسواس فى هذه المواضع، وظن أن الأمر لو كان بخلاف ما هو عليه كان أولى وأتم وأوثق وأحكم. يا ويحه! من أين يوجب هذا الحكم؟ وبأى شئ يثبت هذا القضاء؟ وكيف يثق بهذا الوهم؟

وكان يقول أيضا إن الطبيعة تقول: أنا قوة من قوى البارئ، موكلة بهذه الأجسام المسخرة حتى أتصرف فيها بغاية ما عندى من النقش والتصوير والإصلاح والإفساد اللذين لولاهما لم يكن لى أثر فى شئ، ولا لشئ أثر منى، وكان وجودى وعدمى سواء، وحضورى وغيابى واحداً، ولو بطلت بطل ببطلانى ما أنا به؛ وهذا زائف من القول، وخطل من الرأى، وتحكم من الظان؛ ولو أحتمل إيراد كل ما كان يتنفس به هذا الشيخ فى حال نشاطه وانقباضه، لكان ذلك مرادا فسيحا، ومشرعاً واسعا، ولكن ذلك متعذر لعجزى عن الوفاء به، ولأن هذه الرسالة تتقلص عنه، وإنما أجول فى هذه الأكناف لكلفى بالحكمة كيف دارت العبارة بها، وأمكنت الإشارة إليها، لا على التقصى لها وبلوغ الغاية منها، ومن يقدر على ذلك؟ ومن يحدث نفسه بذلك؟ العالم أبعد غوراً وأعلى قلة وأثقل وزناً وأحد غربا وألطف أعراضا وأكثف أجراما وأعجب تركيبا وأغرب بساطة، من أن يأتى عليه إنسان واحد، وكل من كان فى مسكه، وإن بلغ الغاية فى دقة الذهن وحسن البيان وبلاغة اللفظ، واستنباط الغامض فى حاضره وغائبه؛ هذا مالا يتوهمه العقل.

وأنا أعوذ بالله من هذه الدعوى، وأسأله أن يلهمنى الشكر على مافتح وشرح، وهدى إليه ومنح، وأطلع عليه وندح، فإن الشكر قرع لباب المزيد والمزيد، باعث على الشكر الجديد، والشكر وإن خلص بالعرفان، وجرى بضروب البيان على اللسان، فإنه يقصر عن تواتر النعمة بعد النعمة، وتظاهر الفائدة بعد الفائدة.

٤ ـ الصور الأخرى

وأما الصورة الأسطقسية، فهى لائحة لكل ذى حس بالتناظم الموجود فيها، والتباين فى الأخذ بنصيبه منها، ولها انقسام إلى آحادها، أعنى أن صورة الماء مباينة لصورة الهواء، وكذلك صورة الأرض مخالفة لصورة النار، فتحديدها بما يقررها مع غوصها فى كل أسطقس شديد، واللفظ لا يصفو، والمراد لا ينماز.

وأما الصورة الصناعية فهى أبين من ذلك، لأنها مع غوصها فى مادتها بارزة للبصر والسمع ولجميع الإحساس، كصورة السرير والكرسى والباب والخاتم وما أشبه ذلك.

وأما الصورة النفسية فهى راجعة إلى العلم والمعرفة وتوابعهما فيما يحققهما أو يخدمهما وهى شقيقة للصورة العقلية بالحق.

وأما الصورة البسيطة فلاختلاف مراتب البسيط ما يعز رسمها إلا بالإيماء إليها، فإن لحق هذا الإيماء سامعه فذاك، وإلا فلا طمع فى عبارة شافية عنها.

وأما الصورة المركبة فهى بادية للحس بآثار الطبيعة فى مادتها، وبادية أيضا للنفس بآثار العقل فى سيحه عليها، وكما أن بين البسيط والبسيط فرقاً يكاد البسيط يكون به مركبا، كذلك بين المركب والمركب فرق يكاد المركب يكون به بسيطا؛ وهذه جملة تفسيرها معوز.

وأما الصورة الممزوجة فهى أخت الصورة المركبة، وكذلك الصورة الصافية أخت الصورة البسيطة، وليس هذا تمايزا فى اللفظ واللفظ، إذ كانتا متصاحبتين ولم تكونا متعاندتين.

وأما الصورة اليقظية فهى مجموعة من الإحساس، لجريانها على وجدان المشاعر كلها، وما لها وبها.

وأما الصورة النومية فهى أيضا متميزة عن أختها، أعنى اليقظية، لأنها إغضاء عين وفتح عين، أعنى أن النائم قد حيل بينه وبين مثالات الإحساس وعوارض الكون والفساد، وفتح عليه باب إلى وجدان شئ آخر يجرى كظل الشخص من الشخص، فإن كان ذلك من وادى الطبيعة أومأ إلى آثار الأخلاط، وإن كان من وادى النفس أومأ إلى نصب التماثيل، وإن كان من وادى العقل صرح بحقائق الغيب فى عالم الشهادة إما بالتقريب وإما بالتهذيب؛ أعنى إما بوقوعه عقيب ذلك، وإما بعد مهلة.

وأما الصورة الغائبية والشاهدية فقد اتصل الكلام فى شرحها بما تقدم من حديث الصورة اليقظية والنومية، والعبارة عن الشاهد مقصورة على وجدان المشاعر، والعبارة عن الغائب مقصورة على ما تغلق على المشاعر. وفى الغائب شاهد هو الملحوظ من الغائب، وفى الشاهد غائب هو المبحوث عنه فى الشاهد، فالشاهد غائب بوجه، والغائب شاهد بوجه، حتى إذا استجمعا لك كنت بهما فى شعارهما. والإلهيون من الفلاسفة هم الذين جمعوا بين هذين النعتين، وعلوا هاتين الذروتين، فتوحدوا عند ذلك بخصائصهم، وانسلخوا عن نقائصهم، فلو قلت: ما هؤلاء بشر كنت صادقا.

ولقد أحسن الذى قال فى وصف العصابة حيث وصف فقال:

فينا وفيك طبيعة أرضية ... تهوى بنا أبدا لشر قرار

لكنها مقصورة مأسورة ... مغلوبة السلطان فى الأحرار

فجسومهم من أجلها تهوى بهم ... ونفوسهم تسمو سمو النار»

٥ ـ الصورة التشبيهية

يتساءل أبو حيان عن أسباب طلب الإنسان للأشباه والأمثال وللصورة الحسية لما هو غير معروف، أو لما هو معقول غير قابل للتشخيص، فيجيبه أبو على مسكويه، من أننا ننشد صور الأشياء وأمثالها فى حالات ثلاث :

١ ـ لإدراك الحواس أشياء سبق أن أدركتها. فإذا أخبر الإنسان بما لا يدركه، أو حدث بما لم يشاهده، وكان غريبا عنده، طلب له مثالا من الحس، فإذا أعطى ذلك أنس به وسكن إليه لإلفه له.

ولايغنى حس السمع، عن حس البصر لإدراك صورة الشئ الغائب إدراكاً ممتعاً.

٢ ـ لإدراك الموهومات، فالأشياء أو الكائنات الوهمية، لا يمكن أن يستقر لها شكل فى ذهنه، إلا بعد تصوير صورة تستقر فى الذهن، وقد تكون هذه الصورة مركبة من صور أخرى قد شاهدها.

٣ ـ لإدراك المعقولات، فإن تصوير الأمور المعقولة بمثال حى، أمر يجعل هذه المعقولات مألوفة تسكن إليها النفس، وتأنس بها، فإذا ألفتها سهل عليها حينئذ تأمل أمثالها [1].

وسنعرض أيضا نص ما ورد فى المسألة السابعة والتسعين من كتاب (الهوامل والشوامل) : «ما السبب فى طلب الإنسان فيما يسمعه ويقوله ويفعله ويرتئيه، ويروى فيه الأمثال؟

وما فائدة المثل؟ وما غناؤه من مأتاه؟ وعلى ماذا قراره، فإن فى المثل والمثل والمماثلة والتمثيل كلاما رائعاً، وغاية شريفة» [1].

---

(١) الهوامل ٩٧/ ٢٤٠.

قال أبو على مسكويه رحمه الله:

«إن الأمثال إنما تضرب فيما لا تدركه الحواس مما تدركه.

والسبب فى ذلك أنسنا بالحواس. وإلفنا لها منذ أول كونها، ولأنها مبادئ علومنا، ومنها نرتقى إلى غيرها. فإذا أخبر الإنسان بما لم يدركه، أو حدث بما لم يشاهده، وكان غريبا عنده، طلب له مثالا من الحس، فإذا أعطى ذلك أنس به، وسكن إليه لإلفه له.

وقد يعرض فى المحسوسات أيضا هذا العارض. أعنى أن إنساناً لو حُدّث عن النعامة والزرافة والفيل والتمساح لطلب أن يصور ليقع بصره عليه، ويحصل تحت حسه البصرى، بحس السمع. ولا يقنع فيما طريقه حس البصر، بحس السمع.

وهكذا الأمر فى الموهومات، فإن إنسانا لو كلف أن يتوهم حيواناً لم يشاهد مثله لسأل عن مثله، وكلف مخبره أن يصوره له، مثل عنقاء مغرب، فإن هذا الحيوان وإن لم يكن له وجود، فلا بد لمتوهمه أن يتوهمه بصورة مركبة من حيوانات قد شاهدها.

فأما المعقولات، فلما كانت صورها ألطف من أن تقع تحت الحس، وأبعد من أن تمثل بمثال حسى إلا على جهة التقريب، صارت أحرى أن تكون غريبة غير مألوفة. والنفس تسكن إلى مَثَل وإن لم يكن مثلا، لتأنس به من وحشة الغربة. فإذا ألفتها وقويت على تأملها بعين عقلها من غير مثال، سهل حينئذ عليها تأمل أمثالها، والله الموفق لجميع الخيرات».

ثم يضع التوحيدى مبدأ لطالما احتار به الفلاسفة أمام طغيان الطبيعة على الفن، فإذا كانت الصورة الطبيعية هى الأساس، فهل يعنى أن صورة الفن لا شخصية لها البتة. ثم إن هذا التحوير المتطرف فى الفن الحديث ألا يقدم جديدا فى عالم الطبيعة ذاتها؟ إن أبا حيان يرى أن الصورة الفنية لا علاقة لها بالصورة الطبيعية، لأنها تفارق هذه الصورة مفارقة تامة أو محدودة، ولكنها صورة مفارقة على أية حال.

«كل جسم له صورة فإنه لا يقبل صورة أخرى من جنس صورته الأولى البتة، إلا بعد مفارقته الصورة الأولى، مثال ذلك أن الجسم إذا قبل صورة أو شكلا كالتثليث، فليس يقبل شكلا آخر من التربيع والتدوير إلا بعد مفارقته الشكل الأول» [1].

(١) المرجع نفسه ٢٤١.

إلا أننا مع ذلك وبالرغم من هذه المفارقة، نرى الفنان الماهر، يعمد إلى تحقيق مشاكلة دقيقة، مما يجعلها قريبة الشبه من الطبيعة، وفى هذا مهارة عالية، وتحقيق لمسرة المتذوقين الذين يرغبون بمشابهة المثل والمقياس دائما. ولهذا يقول التوحيدى: «لما تميزت الأشياء فى الأصول، تلاقت ببعض التشابه فى الفروع، ولما تباينت الأشياء بالطبائع، تألقت بالمشاكلة فى الصنائع، فصارت من حيث افترقت مجتمعة، ومن حيث اجتمعت مفترقة».

٦ ـ مسألة منع التصوير

فى القرن الرابع الهجرى، وعلى الرغم من الظروف الاجتماعية والاقتصادية الصعبة، فإن العلماء المسلمين والمفكرين والفلاسفة من أمثال الفارابى والجاحظ ومسكويه والسيرافى والسجستانى، قد انصرفوا إلى تعميق النظر فى الفكر الإسلامى على اختلاف مفرداته، من التشيع إلى الصوفية، ومن التأثير الشعوبى إلى الالتزام القومى، ومن الاجتهاد إلى السلفية، وكان هذا التأسيس الفكرى يعتمد على القرآن الكريم مصدراً أساسياً للفكر الإسلامى، وكان الحديث الشريف مصدراً أساسياً للفقه الإسلامى الذى أوغل المسير فى ميدانه الفقهاء من أتباع المحدثين الذى شددوا على السنة الصحيحة، بعد أن تسرب إلى الحديث الشريف كثير من الدخيل.

وهكذا فلقد تحاشى الباحثون فى الفكر الإسلامى تناول المسائل الفقهية إلا قليلاً، لكى لا يدخلوا فى شرك المذاهب التى استغلها السياسيون لحصر أشياعهم وضبط طريقتهم فى الحكم والقضاء والتفسير.

وكان أبو حيان التوحيدى واحداً من أولئك المفكرين الذين أنفقوا حياتهم فى توكيد دعائم الفكر الإسلامى، من خلال منهجية خاصة قدمت المعارف الدينية والدنيوية والتجارب الفكرية والتعاملية، بكثير من الجرأة والموضوعية بعيداً عن التبعية الفكرية لمذاهب وافدة دخيلة من يونان أو الفرس، أو لمذاهب مستخدمة للأئمة الأربعة وغيرهم من أئمة الشيعة، أو حتى من أتباع المعتزلة أو أتباع الصوفية، ولذلك فإننا مازلنا نحتار فى تحديد هوية التوحيدى وموقعه من خلال العناوين المذهبية، ونكتفى بالقول إن التوحيدى كان ظاهرة ثقافية بذاته، وإنه قدم لنا من خلال كتبه التى بقيت بعد حريقه الفاجعى، موسوعة الفكر الإسلامى التى ماتزال مشروعة حتى يومنا هذا.

وكمثال على حرية موقفه واستقلالية تفسيره لمسائل فكرية تناولها بعض الفقهاء دونما تعمق أو تفنيد كاف، وأحيانا بتعصب وعدائية، نسوق هنا مسألة منع التشبيه فى التصوير، هذه المسألة التى أعيد طرحها منذ الثلاثينيات فى هذا القرن على لسان المستشرقين أولا، ثم تناولها الفقهاء معتمدين علـى مواقف بعض المحدثين من أمثال النووى، الذين أكدوا على إطلاق المنع فى الحديث الشريف «إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون الذين يضاهون بخلق الله» ، وثمة أحـاديث أخرى لاتخرج عن هذه الصورة، دون إيضـاح أسباب المنع، عدا ما كان قـد عرضه النحاة من أمثال أبى عـلى الفارسى عندما قالوا اسـتناداً إلى قواعد النحو، إن سبب المنع هو عدم تصوير الله تعالى صورة الآحاد أو الأجساد، لكى لانقع فى شرك الصنمية والوثنية وهو كفـر لا جدل فيه. أو أن سبب المنع الحؤول دون ادعاء الرسام أنه قادر على تصوير المخلـوقات متجاوزاً حدود مقدرة الواحد الخالـق المصور. وفى جميع كتب أبى حيان التوحيدى وبخاصة (الإشـارات الإلهية) و(الإمتاع والمؤانسة) و(المقابسات)، لانرى فى حديثه عن الصورة بجميع أشكالها، الإلهـية والطبيعية والبشرية أى تأسيس على الحديث الـشريف، أو على آراء الأئـمة والفقـهاء، بل هو يـباشر مـوقفه باتجـاه العقـيدة التوحيدية وماتمليه عليه من أحكام إلهية تتلخص فى آية أساسية «ليس كمثله شئ».

ويبنى أبو حيان حديثه عن الصورة الإلهيـة على المبدأ التوحيدى الذى يميز الإسلام، فهو يصف الخالق «إن الكل باد منه وقائم به وموجود له وصائر إليه» [1] ؛ ولهذا فإنه ليس من الممكن تصوير الله صورة الأجساد، ولا يمكن تشـبيهه بأية صورة كانت، لأنه المطلق، والمطلق لايمكن أن يـصبح نسبياً وهى آفة الـتصوير الغربى الذى صور الخـالق على سقف كنيسة السكستين، شيخاً يخلق الـكون ويخلق الإنسان، ولم تكن صورة هذا الشيخ غريبة عن صورة إله الإغريق زفس، رب الأرباب فى مجمع الإلهة الوثنية.

ولذلك فـإن التوحيدى عـندما قال: «إن جـميع الأسمـاء الحسنى تضيـق على الله وجمـيع الرسوم الدلاليـة عاجزة عن تـصوير الله»، لأن الإنسـان يبقى عـاجزاً عن إدراك سمات الرب، ولكنه بعـقله وحدسه قادر على الإيمان بقوته الخالقـة من خلال مخلوقاته وأسرارها، ومن خلال الكون وخفاياه.

ويبقى الله كما فى القرآن الكريم ﴿هـو الأول والآخر والظاهر والباطن﴾ ولهذا يقول التوحيدى «وإن الله تعـالى لما كان محجبا عن الأبصار، ظهرت آثاره فـى صفحات العالم وأجزائه وحواشيه وأثنائه».

(١) الإشارات الإلهية / ص ٣٧٩.

ويتفق أبو حيان مع بعض مفسرى الحديث الشريف، من أن المنع قاصر على تصوير الله، فيقول تأسيسا على معنى الوحدانية والإيمان بها، إن تصوير الله يتم بعيدا عن المكان والكيف قريباً من الدهر والزمان، «وأما من أشار إلى الذات فقط بعقله البرىء السليم، من غير تورية باسم ولا تحلية برسم مخلصاً مقدساً، فقد وفى حق التوحيد بقدر طاقته البشرية، لأنه أثبت الآنية (الزمان) ونفى الأينية (المكان) والكيفية (الشكل)، وعلاه عن كل فكر وروية (المنطق الصورى)» (1) .

وهكذا فإن أبا حيان التوحيدى عندما يبرر الصورة الإلهية، فهو يضع شروطا لها تلتزم بمعنى التوحيد الذى ينفى الصفات البشرية عن الله، فيقول : «فلما جل عن هذه الصفات، بالتحقيق فى الاختيار. وصف بها بالاستعارة على الاضطرار، لأنه لابد لنا من أن نذكره ونصفه، وندعوه، ونعبده، ونقصده، ونرجوه، ونخافه، ونعرفه» (2).

ولكن كيف نحقق الصورة الإلهية؟ يقول التوحيدى : «هى أبعد منا فى التحصيل إلا بمعونة الله تعالى، فلا طريق إلى وصفها وتحديدها إلا على التقريب . . إلا أنها مع ذلك ترسم بأن يقال: هى التى تجلت بالوحدة وثبتت بالدوام ودامت بالوجود» (3).

ولأول مرة بعد ألف عام نكتشف مع التوحيدى أسباب ظهور الرقش العربى، الهندسى والنباتى، بمنطق توحيدى وليس بمنطق المنع الذى سار عليه المستشرقون، من أن الرقش العربى كان زخرفة تعاطاها المزوقون والرقاشون كبديل للتصوير الممنوع. دون التمييز بين الصورة الإلهية والصورة التشبيهية التى تحدث أبو حيان عن أشكالها ومراميها، وقدم لها المبررات الكاملة بعيداً جداً عن منطق المنع، الذى لم يكن مطروحاً كقضية أساسية من قضايا علم الجمال الإسلامى كما هو الأمر اليوم، وموقفه هذا يضع حداً لزيادة أوار الجدل فى قضية المنع، طالما أنها ليست مسألة مبدأية إلا من حيث هى أمر لمنع تصوير الله أو لمضاهاته فى عملية التصوير والخلق.

وهكذا، فإن الرقش العربى هو تصوير دينى إسلامى يقوم على مبدأ التوحيد، أما التصوير التشبيهى فهو تصوير مدنى يقوم على وظائف ثقافية لا يضع الشرع دونها مانعاً ما. فالتصوير التشبيهى مباح عندما يكون الغرض منه تذكير الحواس بأشياء سبق أن

(1) المقابسات/ 30 / 186 .
(2) الإمتاع/ 3/ 135 .
(3) الإمتاع/ 3 135 .

أدركتها. أو لتصوير أشياء وكائنات موهومة ليس لها ظل فى الواقع أو فى الذهن ، أو لتصوير الأمور العقلانية المحضة كى تصبح مألوفة واضحة.

ويحلل التوحيدى على لسان أبى سليمان أشكال الصور التشبيهية، فمنها مايقوم على الوهم وهى الصور الفلكية، ومنها مايقوم على تمثيل أثر الله فى الكون وهى الصورة الطبيعية، ومنها الصورة الرمزية التى تعبر عن العناصر الأربعة الماء والهواء والتراب والنار وهى الصورة الأسطقسية. ومنها صورة الأشياء المصنوعة، الكرسى، السرير. ومنها الصورة النفسية وهى شقيقة للصورة العقلية وهى راجعة للعلم والمعرفة. ومنها الصور التى تعبر عن الغائب والأحلام والوجدان وهى أشبه بالصورة السريالية والميتافيزيقية اليوم.

الفصل الثانى عشر

الصورة المطلقة

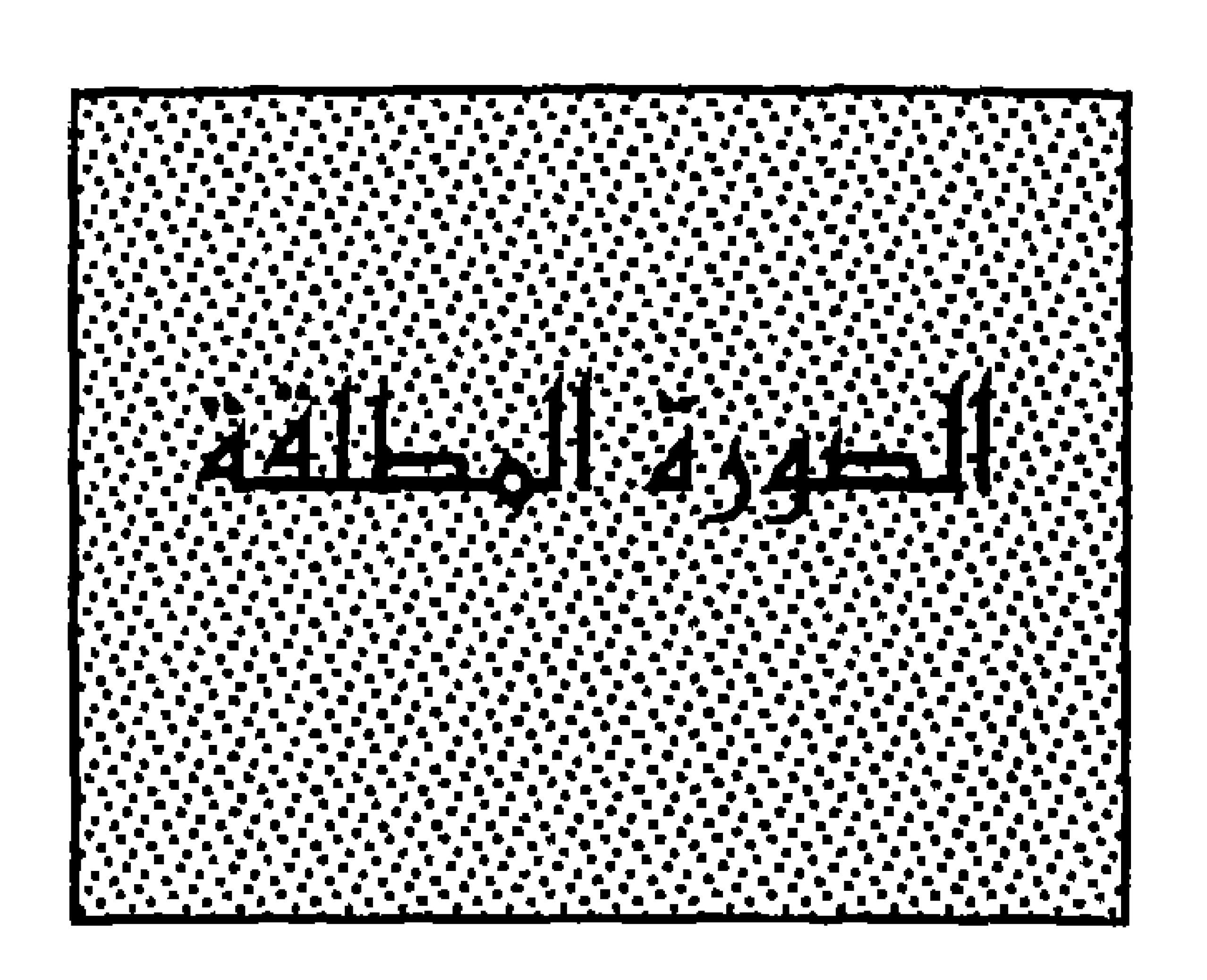


١ - الجمال المطلق

٢ - الصور الإلهية غير المشبهة

٣ - وصف الصورة الإلهية

٤ - المعرفة فرض إلهى



١ ـ الجمال المطلق

يرى التوحيدى أن الجمال الإلهى مصدر الجمال الكلّى، وهو الجمال المطلق الذى تنعكس منه جمالات الكائنات والأشياء. وفى كتابه (الهوامل والشوامل) [1] يقول : «من الحُسن فى غايه لا يجوز أن يكون فيها وفى درجتها شئ من المستحسنات، لأنها هى سبب حُسن كل حسن، وهى التى تفيض بالحسن على غيرها، إذا كانت معدنه ومبدأه، وإنما نالت الأشياء كلها الحسن والجمال والبهاء منها وبها»، «والعالم السفلى مع تبدله فى كل حال واستحالته فى كل طرف ولمح، مستقبل لذلك العالم العلوى، شوقاً إلى كماله وعشقاً لجماله، وطلباً للتشبه به، وتحققاً بكل ما أمكن من شكله.» [2] ، وهو فى هذا يربط بين الجمال المادى والجمال المثالى ضمن نطاق نظرية الأخلاق. وهو إذ يفسر التذوق الجمالى على أساس الطبيعة والذات، فهو فى مردود الجمال يعتمد المرجعية العقلية النفعية، فيربط بين الجمال والخير، أو بين القبح والشر، ولكنه مع ذلك كان ينادى بأولوية الجمال المطلق، ثم لايتردد فى تأكيد دور المنفعة واللذة من التمتع بالجمالى. وعندما يتحدث عن العشق، فإنه يربطه بالجمال، ولهذا فإنه يجعل الجمال الإلهى فى أعلى مستويات العشق الإلهى، ويرى الجمال الطبيعى من خلال الذات أو النفس، كما يرى جمال الآخرين من خلال الأخلاق، ويرى الجمال الفنى من خلال التناسب. ويرى جمال الأديب من خلال النحو وليس من خلال المنطق.

---

(١) الهوامل، ص ٤٣.

(٢) المقابسات، ص ٥٨.

٢ ـ الصورة الإلهية غير المشبهة

يتساءل أبو حيان عن ماهية الصورة فيقول: «هى التى بها يخرج الجوهر إلى الظهور عند اعتقاب الصور إياه»، ثم يحدد مبادئ الفن العربى والتى تقوم على الرقش المجرد ممثلاً معنى القدرة الإلهية التى لاتحد، والتى ترفض التشبيه، أو تشبيه وتمثيل الله، ولهذا فهو يقول:

«وأنا أعوذ بالله من صناعة لا تحقق التوحيد ولا تدل على الواحد ولا تدعو إلى عبادته والاعتراف بوحدانيته، والقيام بحقوقه، والمصير إلى كنفه، والصبر على قضائه والتسليم لأمره، ووجدت أرباب هذه الصناعات، أعنى الهندسة والطب والحساب، والموسيقى والمنطق والتنجيم معرضين عن تجشم هذه الغايات، بل وجدتهم تاركين الإلمام بهذه الحافات، وهذه آفة نسأل الله السلامة منها والعافية من عواقبها» (١).

ولكن كيف يستطيع الإنسان تصور الله وتمثيل معناه فنياً؟ يقول التوحيدى:

«فلما جل عن هذه الصفات، بالتحقيق فى الاختيار، وصف بها بالاستعارة على الاضطرار، لأنه لابد لنا من أن نذكره ونصفه وندعوه ونعبده ونقصده ونرجوه ونخافه ونعرفه» (٢).

حتى يتابع قوله: «الجود والكرم والقدرة والجبروت والملكوت تأبى ذلك، فصارت هذه الأسماء والصفات سلالم لنا إليه، لا حقائق يجوز أن يظن به شئ منها» (٣).

والتوحيدى من أشد القائلين حماسة، باستحالة وصف الذات الإلهية ويروى فى ذلك قصة جرت بين رجلين تناظرا فى وصف الله، فاحتكما إلى أعرابى فقال لأحدهما وكان مشبهاً: أما أنت فتصف صنماً، وقال للثانى: وأما أنت فتصف عدماً. وكلاكما تقولان على الله ما لم تعلما (٤).

ولهذا، فإن التوحيدى يصور الله هذه الصورة الكلية المطلقة فيقول: «إن الكل باد منه، وقائم به، وموجود له، وصائر إليه» (٥). « يضيق عنه الاسم مشارا إليه، والرسم

(١) الإمتاع ٣ / ١٣٥.
(٢) الإمتاع ٣ / ١٣٤ .
(٣) الإمتاع ٣ / ١٩٦ .
(٤) الإشارات إلي الإلهية ٢٧٩ ـ ٢٨٠ .
(٥) المقابسات ١٠/ ١٤٩.

مدلولاً به عـليه»[1] .فليس بإمكاننا تصور الوجود الإلهـى، لأننا بطبعنا ميالون إلى ربط الحياة بالحـس والحركة والمادة والهيـولى، إننا «زمانيون، مكـانيون، خياليـون، وهميون، ظنيون، منقسمون، مما كان وما يكون حريون بالجهل، جديرون بالنقص، وإنما ندرك بعض ما ندرك إذا صفت طينتـنا وزال عنا تقسمنا وفارقنا وهمنا، وزال حـسنا، وعلا زماننا إلى دهرنا، وعطف علينا العقل بشاعة، وأودعنا ماهو من جواهره ودرره» [2].

ويخاطب الـتوحيدى الإنسـان فيقول لـه : «إذا سما بك العـز إلى علياء التـوحيد، فتقدس قبل ذلك عن كل ماله رسم فى الكون، وأثر فى الحس وبيان فى العيان» [3].

وفى مجال تفسـير الآية الكـريمة : ﴿ هـو الأولُ والآخـرُ والظـاهرُ والباطنُ﴾ يقول أبو حيان : «إن الإشارة إلى ما بدأ به الله من الإبداع والتصوير والإبراز والتكوين» [4] . والإشارة فى (الآخر) إلى المصير إليه فى العاقبة «إنه عز وجل لما كان محجباً عن الأبصار، ظهرت آثاره فى صـفحات العالم وأجزائه وحـواشيه وأثنائه»، «على أنه فى احـتجابه بارز محتجب، وبيان هذا أن الحجاب من ناحيـة الحس، والبروز من ناحية العقل». «لأنه ليس فى العقل والمعقول شئ وإنما الريب والشك والـظن والتوهم كلها من علائق الحس وتوابع الخلقة» [5] .

ولهذا، فإن التوحـيدى ينادى بتنزيه الصورة الإلهية عن كـل شبه بل عن كل تورية. «وأما من أشار إلى الذات فقط بعقله البرئ الـسليم من غير تورية باسم، ولا تحلية برسم، مخلصاً مقدساً، فقد وفى حق التوحيد بـقدر طاقته البشرية، لأنه أثبت الآنية ونفى الأينية والكيفية، وعلاه عن كل فكر وروية» [6].

٣ ـ وصف الصورة الإلهية

ويصف التوحيدى فى كتاب (الإمتاع والمؤانسة) الصورة الإلهية، كما تحدث فى ذلك فى كتابه (الإشارات الإلهية) ونعود هنا إلى تقديمها مجتمعة.

---

(١) المقابسات ١٠ / ١٤٩ .
(٢) رسالة الحياة ٧٩ ـ الرسائل.
(٣) الإشارات الإلهية ، ٢٥٤.
(٤) الإمتاع ٢ / ١٩٠.
(٥) المرجع نفسه ١٩٠.
(٦) المقابسات ٣٠ / ١٨٦ ـ ١٨٧ .

عن أبى سليمان يقول التوحيدى : «أما الصورة الإلهية وهى أعلاها فى الرتبة والحقيقة، وهى أبعد منا فى التحصيل إلا بمعونة الله تعالى، فلا طريق إلى وصفها وتحديدها إلا على التقريب، وذلك أن البساطة تغلب عليها، إلا أنها مع ذلك توسم بأن يقال: هى التى تجلت بالوحدة، وثبتت بالدوام ودامت بالوجود» (١).

ويوضح التوحيدى الصورة الإلهية ترد بمقارنتها بمفهوم الصورة العقلية فيقول:

«إن الصورة الإلهية ترد عليك وتأخذ منك، والصورة العقلية تصل إليك فتعطيك، فالأولى بقهر وقدرة، والثانية برفق ولطافة، وتلك تحجبك عن: لم وكيف، وهذه تفتح عليك: لم وكيف: وتلك تنحى ولا تطلب وهذه يسعى إليها، ويسأل عنها وتوجد، وأنوار الصورة الألهية بروق تمر، وأنوار الصورة العقلية شموس تستنير، وتلك إذا حصلت لك بالخصوصية لا نصيب لأحد منها، وهذه إذا حصلت لك فأنت وغيرك شرع فيها. وتلك للصون والحفظ، وهذه للبذل والإفاضة» (٢).

٤ ـ المعرفة فرض إلهى

فى كتابه (الهوامل والشوامل) (٣)، يتحدث أبو حيان التوحيدى عن الحاجة إلى العلم مستهدياً ولا شك بكتاب الله تعالى وقوله : ﴿ هل يستوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون﴾ [الزمر / ٩] فيقول على لسان مسكويه، «إن النفس إذا اشتاقت إلى العلم الذى هو غايتها نقلت صورة العلوم إلى ذاتها حتى تكون الصورة التى حصلها مطابقة لصورة المنقول منه، لا يفضل عليها، ولا ينقص منها، وهو حينئذ علم محض، وإن كانت الصورة المنقولة إلى النفس غير مطابقة للمنقول فليس بعلم . .».

ثم يشرح آلية المعرفة فيقول: «ولما كانت نفس الإنسان هيولانية مشتاقة إلى الكلام الموضوع لها بأن يتصور بصورة الموجودات كلها، أعنى الأمور الكلية دون الجزئية، وكانت قوية على ذلك، وكانت صورة الموجودات فيها غير مضيفة بعضها مكان بعض، بل هى بالضدِّ من الأجسام، فى أنها كلما استثبتت صورة فى ذاتها قويت على استثباتات أخرى، وخلصت الصورة كلها من بعض، وذلك بلا نهاية، كان الإنسان محتاجاً إلى تعلم العلم أى استثبات صور الموجودات وتحصيلها عنده».

(١) الإمتاع ٣ / ١٣٧ .

(٢) الإمتاع ٣ / ١٣٨ .

(٣) الهوامل، ت احمد امين وأحمد صقر ـ القاهرة ١٩٥١ .

فى الفقرة الأولى يحـدد مسكويه آلية المعرفة، ويبين أن الـعلم غاية النفس أو الذات الإنسانية، والمعرفـة هى تطابق صور المعلوم مع انعكاسها فـى الذات، وإذا لم تكن مطابقة فليس من علم ومعرفة.

ثم ينتقل فى الفقرة الثانية إلى القول، إن الذات الإنسانية هى فى حالة قابلية التشكل (الهيولى) حـسب صورة الموجودات، وتقوى بها وتصـبح جاهزة تلقائياً لاستـثبات صورة أخرى. ويشـير مسكويه إلى الأمـور الكلية وليس الجزئـية وهذه لايمكن تحصـيلها إلا إذا كانت الصورة الأولى معلومة، حتى لو كانت مطلقة، وعملية تصور النفس أى العلم، هى عملية مؤيدة مـن الله بالنور الإلهى والحدس الربانى، وتقوم على البـصيرة أى على الرؤية الحدسية.

وفى (الإشـارات الإلهيـة) [1] التى تجلت فيهـا عبقرية أبى حيان التعبـيرية وموقفه الواعى من السلدة الإلـهية، ومفهومه الصـحيح من الرب وعلاقة الإنسان بـالخالق المطلق، نراه يفسر الدور الحضـارى الذى يمارسه المسلم بعبادته الله، وبتقـربه منه عن طريق كشف أسراره لمعرفة العالم، والعلم بأسرار الوجود.

ويبدأ التـوحيدى بدعوة المؤمن المسلـم إلى العلم والعمل، وأن الله تعـالى قد حض الإنسان على اليقظـة. ويقوم التوحيدى بدعوة الإنسان إلى الـوعى الذى يؤدى إلى النجاح ورضا الله والطمأنينة والقرار.

واليقظة أو الوعى وسيلة الكشف عن سـر الأشياء، وهى أسرار إلهية تمت بإذن الحق الذى أخفى الخوافى، وثـواب ذلك الصفو فى الحياة والوصل مـع الإله، وهذا هو الإيمان المستمر والعبادة الصالحة المطلوبة. ولابد أن نسترجع مقتطفات مما كتبه التوحيدى فى مقدمة الإشارات الإلهية (ميمون الابتداء مبارك الانتهاء).

يقول التوحيـدى، أيها الإنسان «إذا توالى عليك هاتف العلم، فـاعلم أنك محثوث على العمل، وإذا أشهدت غيب حالك، فاعلم أنك مخصوص باليقظة».

واليقـظة هنا هى التـجلى، تجلى مـعرفة الخـالق من خلال الـسعى إليـه عن طريق الكشف عن أسرار الكون والتصدى للكليات.

---

(١) الإشارات الإلهية، بدوى ـ القاهرة ١٩٥٠ .

ويقول مسكويه: «يا هذا . . زيِّن وجهك بالصورة الإلـهية، حسن أثرك بالنية القوية التقية، أنت فى مناط الربوبية فلا تهبط إلى قاع العبودية».

هنا، يحاول أبو حـيان استرجاع مكانة الإنـسان فى العقيدة الإسلامـية، ويذكره أن الإسلام صـانه وأعزه وقربه مـن ربه وأعتقه مـن أسره ومن عثـراته، ومدّه بالقـوة والعزم والجرأة والعلم، وأصبح الإنسان صاحب رسالة. ولـذلك فإنه بهذه الجدارة مطالب بمعرفة الأسرار الكـونية، مطالب بـالعلم، ففى جـميع الأشيـاء فى الوجود، «آية تدل عـلى سر مطوى وعلانـية منشورة، وقـدرة بادية وحكمة محـبورة، وإلهية لائـقة وعبودية شـائقة، وخافيـة مشوقة، وبادية معـوقة، فاصرف زمانـك كله فى فلى هذه الأنباء واسـتنباط هذه الأنباء».

ولكنه يسأل الإنسان هل هو قادر على السؤال، سؤال الله عن سر الكون. .

يا هذا . . . «أين أنت عما وراء ذلك مما لا يبـدو إلا بإذن الحق الذى أخفى الخوافى على أنها البوادى . . ذلـك سر لا سبيل إلى السؤال عنه لأنه جرأة علـيه . .»، «وسبحان من لو شـاء لأرانا فى الذى أرانـا غير مـا أرانا». هنـا يوضح أبو حـيان أن طلب الـعلم لايختلف عن العبادة، فإذا قام به المؤمن كسب الطمأنينة والصفو، «فيالك من رَدْح لاكرب بعده ويالك من صفو لا كدر معه، ويالك من وصل لاهجر يشيعه، ويالك من قبول لارد يريبه. الـلهم لاتحرمنا هذه المقـامة فى دار المقام، فإنك أنـطقتنا بوصفـها، وشوقتنا إلـيها بذكرها، فبحرقة إنطاقك لنا بوصفهـا، وبذمام تشويقك إيانا إياها، ألا أنعمت بالنا بالقرار معك، وأقررت أعيننا بالنظر إلى وجـهك». «اللهم إنا فى سكرة من وارداتك، وفى حيرة من مجارى أقدارك، وليتك إذا لم تخصنا بانكشـاف العين، لم تشعرنا التمنى لما لم تجريه مشيئتك، ولم يسبق فى معلومك». «اللهم اجعلنا من المخصوصين بالاطلاع على أسرارك وإعلانك، المطمئنين على بساط خيرك وحياتك، ياذا الجلال والإكرام».

الفصل الثالث عشر

الخط العربي

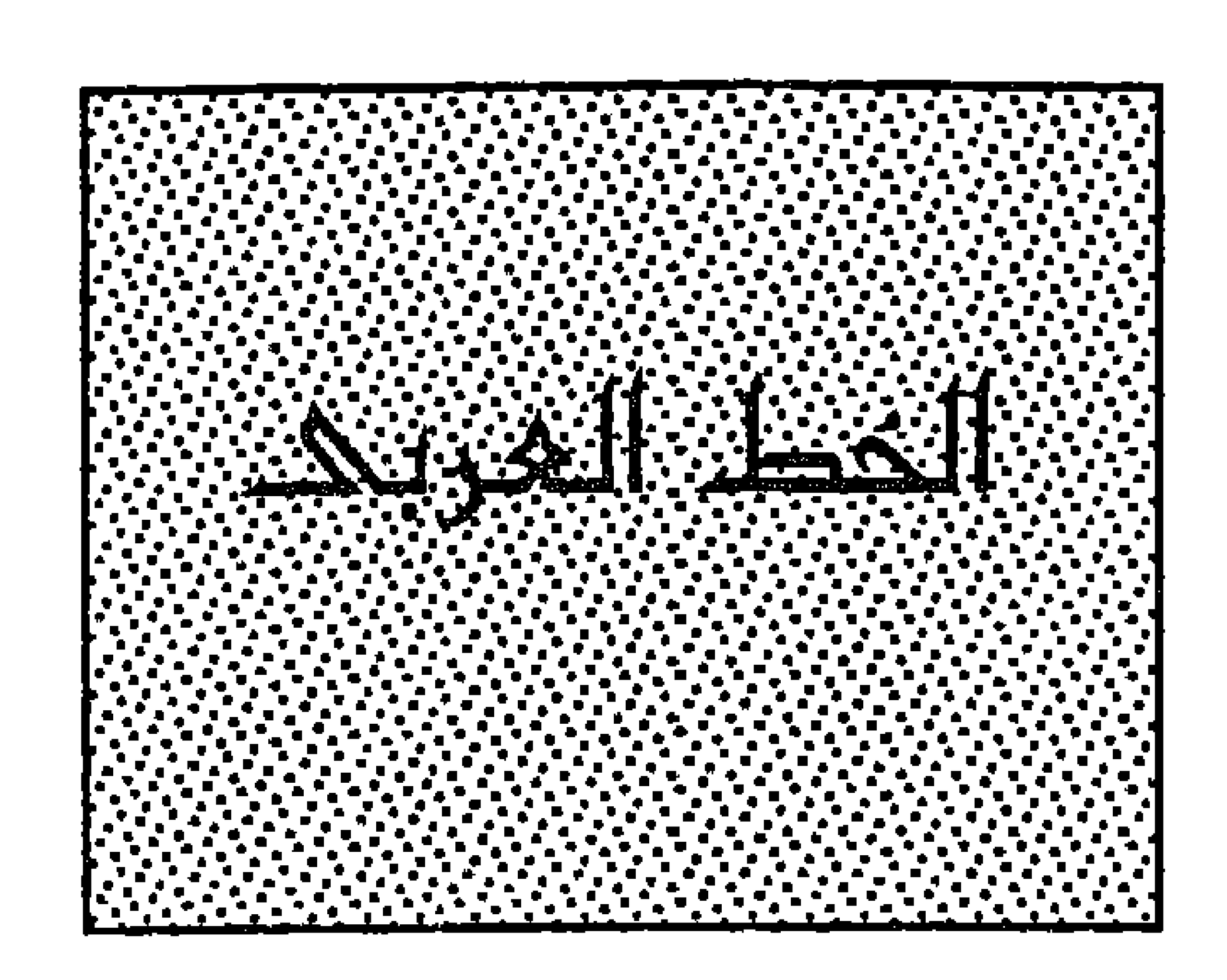
١ - الصورة غير المشبهة (الخط)

٢ - أنواع الخطوط العربية

٣ - شروط الخط الجميل

٤ - أنواع الأقلام فى الخط العربى

٥ - مبادئ تقنية فى الخط



١ ـ الصورة غير المشبهة (الخط)

ولقد اهتم أبو حيان التوحيدى بعلم الكتابة أى بفن الخط، وكانت له فى ذلك رسالة فى علم الكتابة هى من أقدم ما ألف بالعربية فى هذا الفن.

لقد امتهن أبو حيان الوراقة كما ذكرنا، وكان خطه جميلاً، واتصل بخطاطى زمانه، من أصحاب الأقلام البارعة، وأرباب الخطوط اليانعة.

والخط السائد فى زمانه هو الخط الكوفى وكان على اثنتى عشرة قاعدة.

٢ ـ أنواع الخطوط العربية

يعدد التوحيدى أنواع الخط الكوفى فيورد منها : «الإسماعيلى، والمكى، والمدنى، والأندلسى، والشامى، والعراقى، والعباسى، والبغدادى، والمشعب، والريحانى، والمجرد، والمصرى، فهذه هى الخطوط العربية التى كان منها ماهو مستعمل قديماً، ومنها قريبة الحدوث، وأما هذه الطرائق المستنبطة فهى مروية عن الصحابة حتى اتصلت بابن مقلة وياقوت وغيرهم، وهم تفننوا فيها بحسب اجتهادهم» (١).

٣ ـ شروط الخط الجميل

يقول ابن مقلة: «إن حسن الخط يحتاج إلى تصحيح أربعة أشياء:

١ ـ الرصف وهو وصل كل حرف إلى حرف.

٢ ـ التأليف وهو جمع كل حرف غير متصل إلى غيره على أفضل ماينبغى ويحسن

---

(١) الرسائل.

٣ ـ التسطير وهو إضافة الكلمة إلى الكلمة حتى تصير سطراً منظم الوضع كالمسطرة.

٤ ـ التنصيل وهو مواقع المدات المستحسنة من الحروف المتصلة»[١].

ويضع أبو حيان شروطاً للخط الجميل فيقول: «والكاتب يحتاج إلى سبعة معان: الخط المجرد بالتحقيق، والمحلى بالتحديق، والمجمل بالتحويق، والمزين بالتخريق، والمحسن بالتشقيق، والمجاد بالتدقيق، والمميز بالتفريق:

أما المجرد بالتحقيق فإبانة الحروف كلها، منثورها ومنظومها، مفصلها وموصلها، بمداتها وقصراتها، وتفريجاتها وتعويجاتها، حتى تراها كأنها تبتسم عن ثغور مفلّجة، أو تضحك عن رياض مدبجة.

وأما المراد بالتحديق، فإقامة الحاء والخاء والجيم وما أشبهها على تبييض أوساطها، محفوظة عليها من تحتها وفوقها وأطرافها، سواء أكانت مخلوطة بغيرها أم بارزة عنها حتى تكون كالأحداق المفتحة.

وأما المراد بالتحويق فإدارة الواوات والفاءات والقافات وما أشبهها مصدرة وموسطة ومذنبة يكسبها حلاوة ويزيدها طلاوة.

وأما المراد بالتخريق فتفتيح وجوه الهاء والعين والغين وما أشبهها كيفما وقعت أفراداً وأزواجاً، بما يدل الحس الضعيف على اتضاحها وانفتاحها.

وأما المراد بالتعريق فإبراز النون والياء وما أشبهها، مما يقع فى إعجاز الكلمة مثل: عن وفى ومتى وإلى وعلى بما يكون كالمنسوج على منوال واحد.

وأما المراد بالتشقيق فتكنف الصاد والضاد والكاف والطاء وما أشبه ذلك مما يحفظ عليها التناسب والتساوى. فإن الشكل يصح ومعهما يحلو، والخط فى الجملة كما قيل هندسة روحانية بآلة جسمانية.

وأما المراد بالتنسيق، فتعميم الحروف كلها مفصولها وموصولها بالتصفية وحياطتها من التفاوت فى التأدية، ونفض العناية عليها بالتسوية.

وأما المراد بالتوفيق فحفظ الاستقامة فى السطور من أوائلها وأواسطها وأواخرها وأسافلها وأعاليها بما يفيدها وفاقاً لا خلافاً.

(١) ابن مقلة : رسالة فى علم الخط والقلم، مخطوطة بدار الكتب، القاهرة وانظر . صبح الأعشى، ج٣/ ص١٣٩.

وأما المراد بـالتدقيق، فـتحديد أذناب الحـروف بإرسال اليـد، واعتمال ســن القلم، وإدارته مرة بصدره، ومرة بسنيه، ومرة بالاتكاء ومرة بالارتخاء، بما يضيف إليـهما بهجة ونوراً ورونقاً وشذوراً.

وأما المراد بالـتفريق، فحـفظ الحروف مزاحمـة بعضها لـبعض، وملابسـة أول منها لآخر، ليكون كل حرف منها مفارقاً لصاحبه بالبدن، جامعاً بالشكل الأحسن».

ويختتم أبوحيان شروط الخط الجميل بشرط أساسى جامع فيقول : «هذه جملة كافية متى كان طبع الكاتب مؤاتيا، وفعله مواطئا وقريحته عذبة وطينته وطئة».

٤ ـ أنواع الأقلام فى الخط العربى

وقدم أبو حيان فى رسـالته عن علم الكتابة، تفاصيل عـن أنواع الأقلام وطرق بريها وقطّها. والقلم هو الوسيلة الأساسية لفن الكتابة ولذلك وجب اختياره بدقة «وخير الأقلام ما اسـتمكن نضجـه فى جرمه، وجـف ماؤه فى قشـره، وقطع بعد إلقـاء بذره، وصلب شحمـه وثقل حجمه». «والقلم المحـرف يكون الخط به أضعف وأحلى، والمسـتوى أقوى وأصفى، والمتوسـط بينهما يجمع أحـد حاليهما، ومـا كان فى رأسه طول فهو يعـين اليد الخفيفة على سرعة الكتابة، وما قصر فبخلافه».

«ويتم برى القلم بأربع طرق:

الفتح: وهو فى القلم الصلب أكثر تقعيراً، وفى الرخو أقل، وفى المعتدل بينهما.

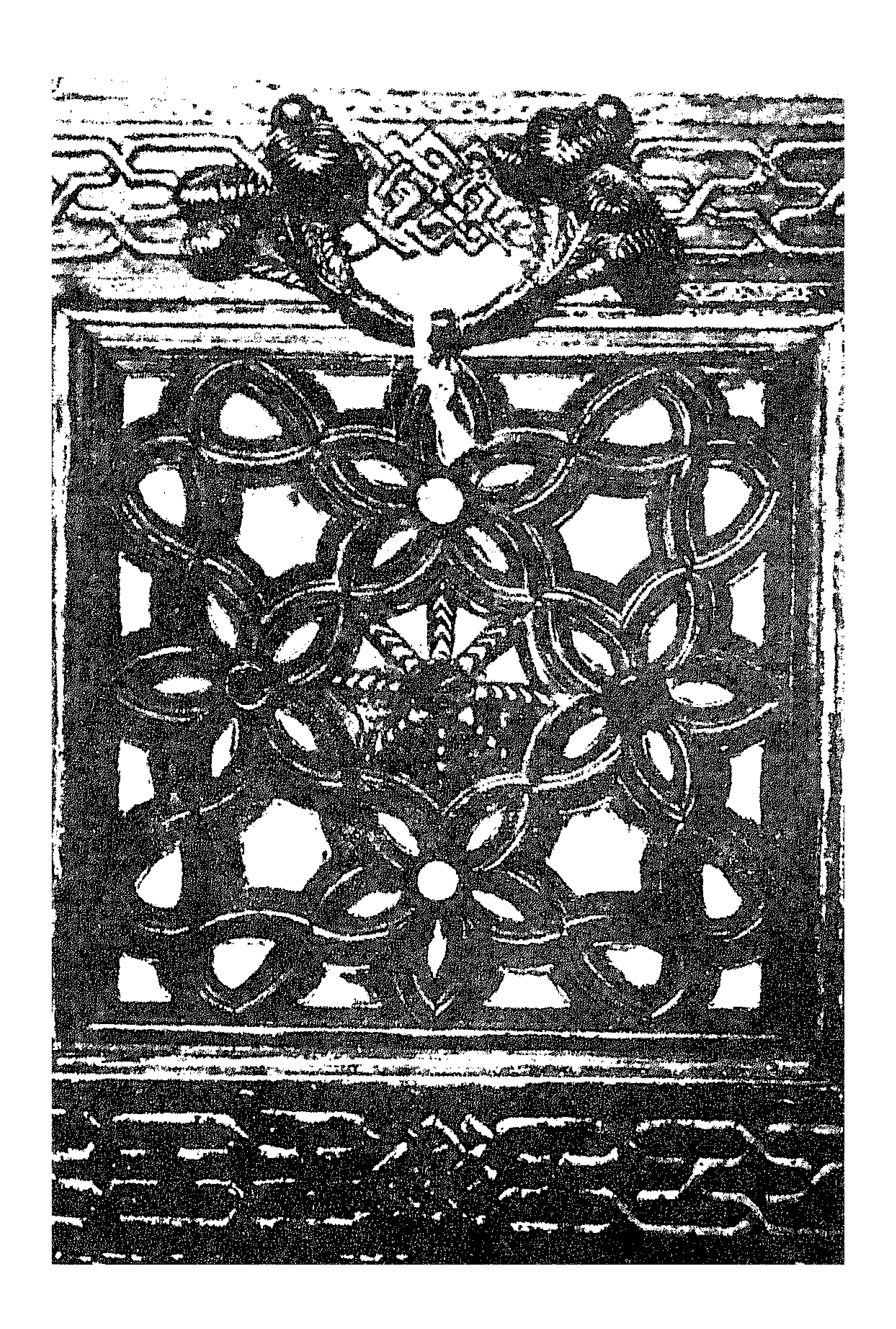
والنحت: أى نحـت حواشى القلم وبطنه فـيكون مسـتوياً من جهة السنيـن معاً ولا يحيف على أحد الشقين فتضعف سنه، وتكون شحمة القلم فى بطنه متساوية، وأن يكون الشق متوسطاً لجلفة القلم، دق أو غلظ.

الشق: إذا كـان القلم صلبـاً فيشق أكثـر الجلفة، وإن كـان رخواً يكون مقـدار ثلث الجلفة وإن كان معتدلاً يتوسط.

القط: وهو إما محرف أو مستو أو قائم أو مصوب.

وأجودها المحرف المعتدل. ويكون الخط به أضعف وأحلى.

ومن الخطاطين من يجنح إلى تدوير القطة ويمدها، ويرغب فيها، وأعنى بالمدورة أن لا تظهر لها تحريفاً. أما القط المستوى، فـيتم بوضع يدك بالسكين على الاستواء، لا يميل



إلى جهة. والخط به أقوى وأصفى، وأما القط القائم، فـأن يكون استواء القشرة والشحمة معاً. والقـط المصوب، غير محـمود وهو قط الجلفة مع عـدم استواء القشرة والشـحمة، ويقول الخطاط الوزيـر ابن مقلة: أطل الجلفة وحـسنها وحرف القطة وأيمنـها، والقط هو الخط».

من خلال ما تقدم نستطيع أن نستخلص أسماء أقسام القلم:

القصبة، وتغلفها القشرة، وتحت القشرة الشحمة، وعند برى القلم تتم فتحة فتشكل ما يسمى البطن، وفـى طرفى البطن الحواشى ورأس القلم، وتنتهى بالـقطة، وطرفا القطة يسميان السنان.

والقلم أنواع، منه الفارسى والبحرى والنبطى، حسب نوع القصب.

٥ ـ مبادئ تقنية فى الخط

ويستعرض أبو حـيان بعض المبادئ التعليميـة التقنية التى جاء بها غيـره من مشاهير الوراقين والخطاطين فيقول على لسان إبراهيم بن العباس مخاطبا غلاما بين يديه:

«ليكن قلمك صلبا بين الدقة والغلظ، ولا تبره عـند عقدة، فإن فيه تعقيد الأمور، ولا تكتب بقلم ملتو، ولا ذى شق غير مستو، فإن أعوزك الفارسى والبحرى، واضطررت إلى الأقلام النبطية، فاختر منها ما يـضرب إلى السمرة، واجعل سكينك أحد من الموسى، ولا تبر به غـير القلم، وتعهـده بالإصلاح، وليكن مقـطك أصلب الخشب لتخـرج القطة مستوية، وابر قلـمك إلى الاستواء لإشباع الحروف، وإذا أجللت فإلـى التحريف، وأجود الخط أبينه، وأجود القراءة أبينها» [1].

وكان الحسن بن وهب يقول: سيحتـاج الكاتب إلى خلال، منها: تجويد برى القلم، وإطالة جلفـته، وتحريف قطتـه، وحسن التأنى لامـتطاء الأنامل وإرسال المدة بقـدر إشباع الحروف، والتحـرز عند إفراغها من التـطليس وترك الشكل على الخطأ، والإعـجام على التصحيف، وتسوية الرسم، والعلم بالفضل، وإصابة المقطع.

وينصح سعيد بن حميد الكاتب أن يتبع الفنان الخطاط ما يلى:

---

(١) الرسائل ٥٦ .

«أن يأخذ القلم فى أصلح أجزائه، وأبعد ما يمكن من موضع المداد فيه، ويعطيه من أرض القرطاس حظه، ولا يكتب بالطرف الناقص فى سنه، ويضعه على عيار قسطه، ويصوره بأحسن مقاديره حتى لا يقع التمنى لما دونه، ولا يخطر بالبال شأو ما فوقه، ويعدله فى شطره، ويشبهه مما يأتى من شكله، ويقرن الحرف بالحرف على قياس ما مضى من شرطه فى تقريب مساحته، وتبعيد مسافته، ولا يقطع الكلمة بحرف يفرده فى غير سطره، ويسوى أضلاع خطوط كتابته، ولا يحليه بما ليس من زيه، ولا يمنعه ما هو له بحقه، فتختلف حليته وتفسد تسميته» (1).

ومن أحسن ما كتب فى صناعة الخط قصيدة وضعها الخطاط ابن البواب(ت ـ ٣١٤هـ):

يا من يريد إجادة التحرير	ويروم حسن الخط والتصوير
إن كان عزمك فى الكتابة صادقاً	فارغب إلى مولاك فى التيسير
اعدد من الأقلام كل مثقف	صلب يصوغ صناعة التحبير
وإذا عمدت لبريه، فتوخه	عند القياس بأوسط التقدير
انظر إلى طرفيه، فاجعل بريه	من جانب التدقيق والتحضير
واجعل لجلفته قواماً عادلاً	يخلو عن التطويل والتقصير
والشق وسطه ليبقى بريه	من جانبيه مشاكل التقدير
حتى إذا أتقنت ذلك كله	إتقان طب بالمواد خبير
فاصرف لرأى القط عزمك كله	فالقط فيه جملة التدبير
لاتطمعن فى أن أبوح بسره	إنى أضن بسره المستور
لكن جملة ما أقول بأنه	ما بين تحريف إلى تدوير
والق دواتك بالدخان مدبراً	بالخل أو بالحصرم المعصور

(1) الرسائل ٥٧ .

وأضف إليه مغرة قد صولت	مع أصفر الزرنيخ والكافور
حتى إذا ماخمرت فاعمد إلى	الورق النقى الناعم المخبور
فاكبسه بعد القطع بالمعصار كى	ينأى عن التشعيث والتغيير
ثم اجعل التمثيل دأبك صابراً	ما أدرك المأمول مثل صبور
ابدأ به فى اللوح منتضياً له	عزماً تجرده عن التشمير
لاتخجلن من الردئ تخطه	فى أول التمثيل والتسطير
فالأمر يصعب ثم يصبح هيناً	ولرب سهل جاء بعد عسير
حتى إذا أدركت ما أملته	أضحيت رب مسرة وحبور
فاشكر إلهك واتّبع رضوانه	إن الإله يجيب كل شكور
وارغب لكفك أن تخط بنانها	خيراً تخلفه بدار غرور
فجميع فعل المرء يلقاه غداً	عند التقاء كتابه المنشور

وقال الوزير ابن مقلة: تحتاج الحروف فى تصحيح أشكالها إلى خمسة أشياء:

الأول ـ التوفية:

وهى أن يؤتى كل حرف من الحروف حظه من الخطوط التى يركب منها من مقوس ومنحن ومنسطح.

الثانى ـ الإتمام:

وهو أن يُعطى كل حرف قسمته من الأقدار التى يجب أن يكون عليها، من طول أو قصر أو دقة أو غلظ.

الثالث ـ الإكمال:

وهو أن يؤتى كل خط من الهيئات التى ينبغى أن يكون عليها من انتصاب، وتسطيح، وانكباب، واستلقاء، وتقويس.

الرابع ـ الإشباع:

وهو أن يؤتى كل خط حظه من صور القلم التى يتساوى به فلا يكون بعض أجزائه أدق من بعض ولا أغلظ، إلا فيما يجب أن يكون كذلك من أجزائه بعض الحروف من الدقة عن باقيه، مثل الألف والراء ونحوهما.

الخامس ـ الإرسال:

وهو أن يرسل يده بالقلم فى كل شكل يجرى بسرعة من غير احتباس يضرّسه، ولا توقف يرعشه..

وفى شروط الخط الجميل يورد القلقشندى:

«إن الخط إنما يسمى جيدا إذا حسنت أشكال حروفه، وإنما يسمى رديئا إذا قبحت أشكال حروفه، وحسن صورة حروف الخط فى العين شبيه بحسن مخارج اللفظ العذب فى السمع، والوجه فى تصحيح الحروف أن يبدأ أولا بتقويمها مفردة مبسوطة لتصح صورة كل حرف منها على حيالها، ثم يؤخذ فى تقويمها مجموعة مركبة، وأن يبدأ من المركب بالثنائى، والثلاثى، ثم الرباعى ثم بالخماسى، إلخ.. وأن يعتمد فى التمثيل والمشابهة والتقليد على المهرة فى الخطوط، والأخذ من العارفين بأوضاعها ورسومها الذين تناقلوها عن فحول الخط وأجيزوا بالتعليم، إلى أن تصبح فى نفسه ملكة لكثرة مشقته واستمراره ودوامه على تقليد الجيد من الخط بالتوالى والتدريج كما تقدم، وبكثرة دوام الصنع تكون جودة المصنوع كما هو الحال فى جميع الصناعات، كما وإن استعمال آلاتها هى الأقلام وهى فوق الكل حيث قيل (الخط كله للقلم) فإن لكل خط من الخطوط قلما من الأقلام يصلح لذلك الخط، وهذه الأقلام المختلفة نظير آلات الصنائع المختلفة التى يصنع الصانع بكل آلة منها جزءا من صناعته لا يصنع به غيره، ولا يعوّل على كتابة خط من الخطوط بنقل مثاله (أو تقليده) بنفسه فإن ذلك لا يكفيه، إذ لو كان ذلك كافيا لاستغنى فى جميع الصنائع عن الأساتذة الماهرين، على أن كثيرا من أصحاب الخطوط قد كتبوا طبعا دون التوقيف من أحد على طريقة من طرق المحررين، إلا أن الأفضل أن يبنى الخط على أصل يكون له أساسا، فإذا فصلت أحواله انكشف فساد كثير من حروفه» [1].

فحرفة أصول الخط وهندسته، وكيفيته وحقيقته، أشرف من عمله تقليدا من غير تحقيق، فتجد العاكف على تعلمه بالمواظبة، يحصل على حظ عظيم مما يستوفى تعلمه من

صبح الأعشى ٣/ ٣٣، وانظر مصور الخط العربى ـ تأليف ناجى زين العابدين ٣٧٢.

كيفيـة عن أشياخه الأساتذة وفحول الخط الـذين مارسوها حتى بلغوا التـجويد والإتقان.

وقديما قال الشاعر:

إذا شئـت أن تحظـى بحـسن كـتـابـة	ومـرتـبـة فـى الـعـالمـين تـزيـن
تـخـيّرثـلاثـاً واعـتـمـدهـا فـإنهـا	عـلـى بـهـجـة الخـط المـليـح تـعـين
مـداداً وطـرسـاً مـحـكمـاً ويـراعـة	إذا اجـتـمـعـت قُرّت بـهـن عـيـون
ولا بد مـن شـيخ يـريك شـخـوصـهـا	يـسـاعـد فـى إرشـادهـا ويـعـين
ومـن لا لـه شـيـخ وعـاش بـعـقـلـه	فـذاك هـبـاء عـقـلـه وجـنـون

الفصل الرابع عشر

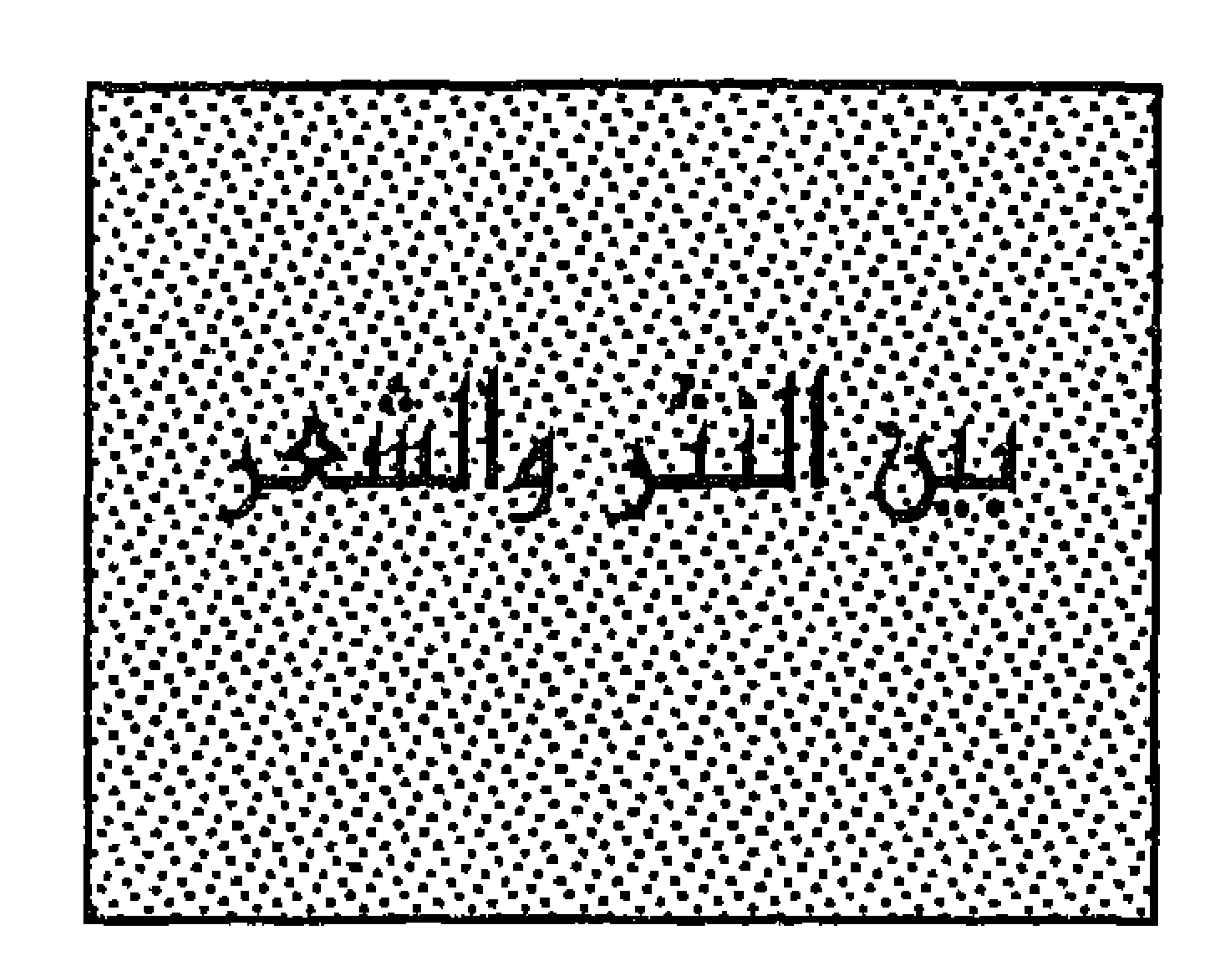
بين النثر والشعر

١ ـ الكلام بين البديهة والرويّة

٢ ـ مزايا النثر وعيوبه

٣ ـ مزايا الشعر وعيوبه

٤ ـ المعانى مقياس جودة الكلام



بين النثر والشعر

١ ـ الكلام بين البديهة والرويّة

يقول أبو حيان فى التفريق بين الشعر والنثر: « وقد قال الناس فى هذين الفنين ضروباً من القول لم يبعدوا فيها من الوصف الحسن، والإنصاف المحمود، والتنافس المقبول، إلا ماخالطه من التعصيب والمحك، لأن صاحب هذين الخلقين لا يخلو من بعض المكابرة والمغالطة» (١) . ويستعرض أبو حيان آراء شيوخه فى التمييز بين الفنين فيقول على لسان أبى سليمان:

«إن الكلام إما أن يكون شعراً من عفو البديهة، أو نثراً من كد الرويّة، أو مركباً بينهما. أما الشعر، فهو أصفى غرضاً ولكنه أبعد عن العقل.

أما النثر فهو أشفى غليلاً ولكنه أقل اقتراباً من الحس.

وأما المركب فهو أوفى على العناية، ولكن قيمته تختلف باختلاف دور الشعر والنثر فيه، وإذا تجرد المركب من التكلف كان بليغاً رائعاً».

وعن عائد الكرخى صالح بن على «إن النثر أصل الكلام، فهو أشرف من الشعر وخاصة لأن الكتب المقدسة نزلت نثراً، ولأن الوحدة فيه أظهر وأنه بعيد عن التكلف، ثم إنه إلهى بالوحدة لأنه بدئى. وهو طبيعى بالبدأة، والبدأة فى الطبيعيات وحدة».

وعن عيسى الوزير: «النثر من قبل العقل، والنظم من قبل الحس، ولدخول النظم فى

---

(١) الإمتاع ٢/ ١٣١ ومابعدها.

طى الحس دخلت إليه الآفة، وغلبت عليه الضرورة، واحتيج إلى الإغضاء عما لا يجوز مثله فى الأصل الذى هو النثر»[1].

ونلخص ما جاء به أبو حيان من أسباب أفضلية النثر على الشعر بالنقاط التالية:

١ ـ أن النثر أصل الكلام، وأن الناس يلجأون للتعبير عن أفكارهم إلى النثر، أما الشعر فلا يلجأ إليه إلا عن ضرورة أو حاجة.

٢ ـ أن النثر بعيد عن الصنعة، قريب من سلاسة الطبع، فهو بذلك أقرب إلى الفن: «إن من شرف النثر أنه مبرأ من التكلف، منزه عن الضرورة، غنى عن الاعتذار والافتقار والتقديم والتأخير، والحذف والتكرير...»[2].

٣ ـ الوحدة فى النثر واضحة، وهى من عناصر العمل الفنى الجميل، وهو فى وحدته إلهى وسبب وحدته فى كونه طبيعى بالبدأة.

٤ ـ النثر برئ من التزلف والتكسب أمام الخلفاء والوزراء، على عكس الشاعر فلا نراه إلا قائما، باسط اليد، ممدود الكف.

أما الشعر فهو:

١ ـ صناعى «داخل فى حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف، مع توقى الكسر واحتمال أصناف الزحاف».

٢ ـ حسى «ولدخول النظم فى طى الحس دخلت إليه الآفة، وغلبت عليه الضرورة واحتيج إلى الإغضاء عما لا يجوز مثله فى الأصل الذى هو النثر»[3].

على أن للشعر ميزات يورد التوحيدى بعضها قائلا على لسان العلماء:

١ ـ الشعر فن مستقل له أصوله وقواعده وأسراره، وله مكانة لا يستطيع أن يرقى إليها إلا المجيدون.

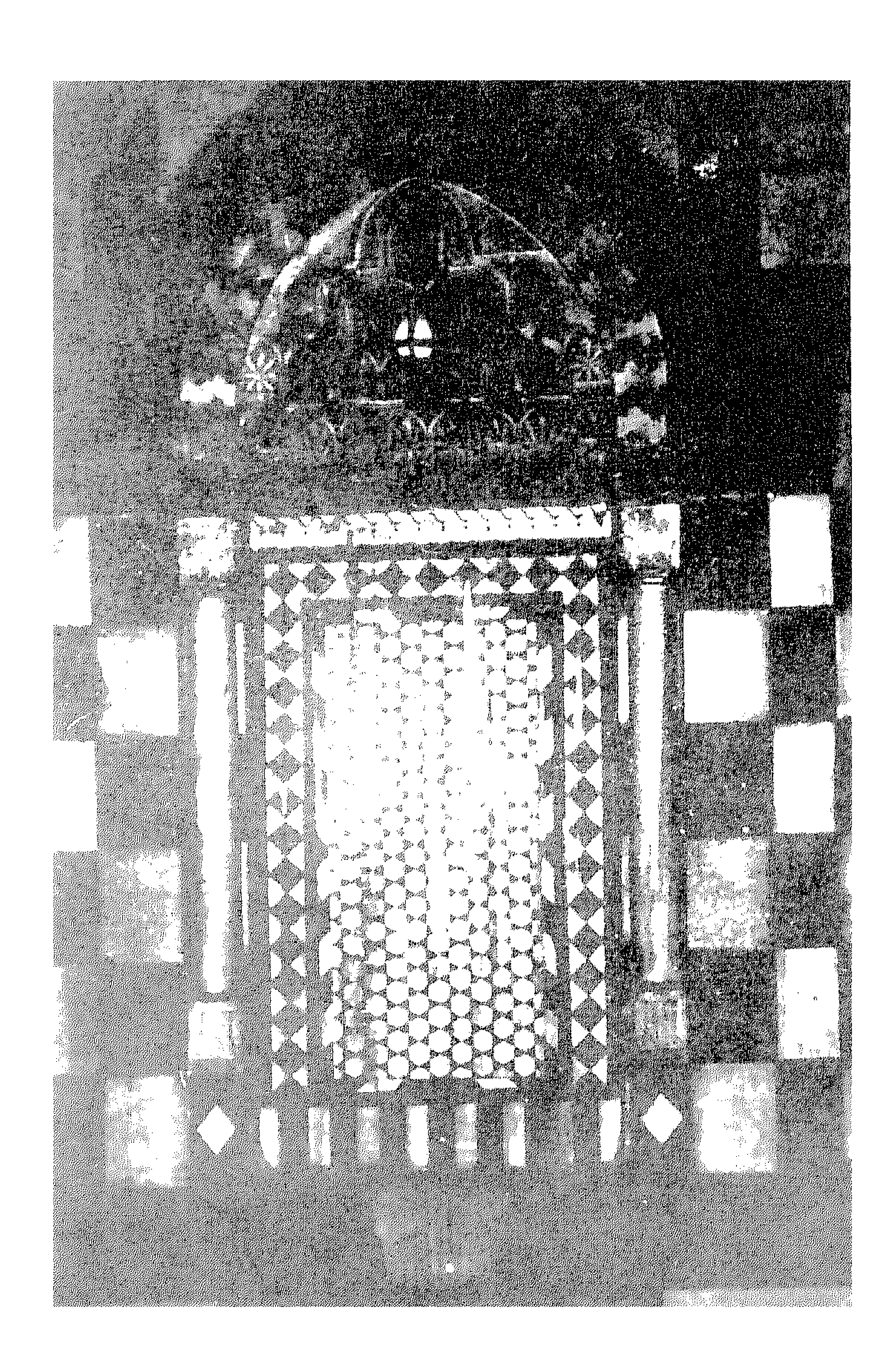
٢ ـ الشعر موسيقى لو دخلت على النثر لأفسدته. «والغناء معروف الشرف عجيب

---

(١) المصدر نفسه، ١٣٤ .

(٢) المصدر نفسه، ١٣٣ .

(٣) المصدر نفسه .



الأثر، عزيز القدر، ظاهر النفع فى معاينة الروح، ومناغاة العقل، وتنبيه النفس، واجتلاب الطرب، وتفريج الكرب، وإثارة الهزة، وإعادة العزة، وإذكار العهد، وإظهار النجدة، واكتساب السلوة، وما لا يحصى عدده» [١].

٣ ـ الشعر أقرب إلى النفوس وأكثر شعبية وحكمة (للشعراء حلبة). على أن التوحيدى يعود إلى التوفيق بين أهمية النظم والنثر وإلى الدعوة إلى فن يجمع بين فضائل النثر ومزايا الشعر، فيقول على لسان معلمه أبى سليمان: «المعانى المعقولة بسيطة (أى مبسوطة) فى بحبوحة النفس، لا يحوم عليها شئ قبل الفكر، فإذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق والفهم الدقيق، ألقى ذلك إلى العبارة، والعبارة حينئذ تتركب بين وزن هو النظم للشعر، وبين وزن هو سياقة الحديث، وكل هذا راجع إلى نسبة صحيحة أو فاسدة، وصورة حسناء أو قبيحة، وتأليف مقبول أو ممجوج، وذوق حلو أو مر، وطريق سهل أو وعر» [٢].

قال: «فإذا كان الأمر فى هذه الحال على ما وصفنا، فللنثر فضيلته التى لا تنكر، وللنظم شرفه الذى لا يجحد ولا يستر، ولأن مناقب النثر فى مقابلة مناقب النظم، ومثالب النظم فى مقابلة مثالب النثر».

ويعرف أبو حيان فى كتاب (المقابسات) الشعر بقوله: «الذى منتهاه قائم فى نفس صاحبه، ثابت فى قريحته، يجيش به صدره، ويجود به طبعه وصح عليه ذوقه» [٣]. كما يعرف بلاغة النثر بقوله: «التى علم صاحبها وطالبها ما ينتهى إليه، ويقف عليه من تنميق لفظ، وتزويق غرض».

ولكى يكون الفصل بين الشعر والنثر أكثر وضوحا، نستعيد هنا ما يقوله أبو حيان فى (الإمتاع والمؤانسة) على لسان أبى سليمان قال:

«الكلام ينبعث فى أول مبادئه إما من عفو البديهة، وإما من كد الروية، وإما أن يكون مركبا منهما، وفيه قواهما بالأكثر والأقل؛ ففضيلة عفو البديهة أنه يكون أصفى، وفضيلة كد الرّوية أنه يكون أشفى، وفضيلة المركب منهما أنه يكون أوفى؛ وعيب عفو البديهة أن تكون صورة العقل فيه أقل؛ وعيب كد الرّوية أن تكون صورة الحس فيه أقل،

(١) المصدر نفسه، ١٣٦.
(٢) الإمتاع ٢/ ١٣٨.
(٣) المصدر نفسه.

وعيب المركب منهما بقدر قسطه منهما: الأغلب والأضعف؛ على أنه إن خلص هذا المركب من شوائب التكلف، وشوائن التعسف، كان بليغا مقبولا، رائعا حُلوا، تحتضنه الصدور، وتختلسه الآذان، وتنتهبه المجالس، ويتنافس فيه المنافس بعد المنافس، والتفاضل الواقع بين البلغاء فى النظم والنثر، إنما هو فى هذا المركب الذى يسمى تأليفا ورصفا؛ وقد يجوز أن تكون صورة العقل فى البديهة أوضح، وأن تكون صورة الحس فى الروية ألوح، إلا أن ذلك من غرائب آثار النفس ونوادر أفعال الطبيعة، والمدار على العمود الذى سلف نعْته، ورسا أصله».

٢ ـ ميزات النثر وعيوبه

وعن أبى عائذ الكرخى صالح بن على يقول أبو حيان: «النثر أصل الكلام، والنظم فرعه؛ والأصل أشرف من الفرع، والفرع أنقص من الأصل؛ لكن لكل واحد منهما زائنات وشائنات، فأما زائنات النثر فهى ظاهرة، لأن جميع الناس فى أول كلامهم يقصدون النثر، وإنما يتعرضون للنظم فى الثانى بداعية عارضة، وسبب باعث، وأمر معين.

قال: ومن شرفه أيضا أن الكتب القديمة والحديثة النازلة من السماء على ألسنة الرسل بالتأييد الإلهى مع اختلاف اللغات كلها منثورة مبسوطة، متباينة الأوزان، متباعدة الأبنية، مختلفة التصاريف، لا تنقاد للوزن، ولا تدخل فى الأعاريض؛ هذا أمر لا يجوز أن يقابله ما يدحضه، أو يعترض عليه بما يُحْرِضُه.

قال: ومن شرفه أيضا أن الوحدة فيه أظهر، وأثرها فيه أشهر، والتكلف منه أبعد، وهو إلى الصفاء أقرب، ولا توجد الوحدة غالبة على شئ إلا كان ذلك دليلا على حسن ذلك الشئ، وبقائه، وبهائه ونقائه.

قال: ومن فضيلة النثر أيضا كما أنه إلهى بالوحدة، كذلك هو طبيعى بالبدأة، والبدأة فى الطبيعيات وحدة، كما أن الوحدة فى الإلهيات بدأة، وهذا كلام خطير.

قال: ألا ترى أن الإنسان لا ينطبق فى أول حاله من لدن طفوليته إلى زمان مديد إلا بالمنثور المتبدّد، والميسور المتردد؛ ولا يلهم إلا ذاك، ولا يناغى إلا بذاك؛ وليس كذلك المنظوم، لأنه صناعى؛ ألا ترى أنه داخل فى حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف، مع توقّى الكسر، واحتمال أصناف الزحاف، لأنه لما هبطت درجته عن تلك الربوة العالية، دخلته الآفة من كل ناحية.

قال: فإن قيل: إن النظم قد سبق العروض بالذوق، والذوق طباعى؛ قيل فى الجواب: الذوق وإن كان طباعيا فإنه مخدوم الفكر، والفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهية.

قال: ومن شرف النثر أيضا أنه مبرأ من التكلف، منزه عن الضرورة، غنى عن الاعتذار والافتقار، والتقديم والتأخير، والحذف والتكرير، وما هو أكثر من هذا مما هو مدون فى كتب القوافى والعروض لأربابها الذين استنفدوا غايتهم فيها.

وقال عيسى الوزير: النثر من قبل العقل، والنظم من قبل الحس، ولدخول النظم فى طى الحس دخلت إليه الآفة، وغلبت عليه الضرورة واحتيج إلى الإغضاء عما لا يجوز مثله فى الأصل الذى هو النثر.

وقال ابن طرَّارة ـ وكان من فصحاء أهل العصر بالعراق ـ: النثر كالحرة، والنظم كالأمة، والأمة قد تكون أحسن وجها، وأدمث شمائل، وأحلى حركات: إلا أنها لا توصف بكرم جوهر الحرة ولا بشرف عرقها، وعتق نفسها، وفضل حيائها.

وقال: ولشرف النثر قال الله تعالى فى التنزيل: (إذا رأيتهم حسبتهم لؤلؤا منثورا) ولم يقل: لؤلؤا منظوما؛ ونجوم السماء منتثرة وإن كان انتثارها على نظام، إلا أن نظامها فى حد العقل، وانتشارها فى حد الحس، «لأن الحكمة إذا غُطيت نفسها كانت الغلبة للصورة القائمة بالقدرة».

وقال أحمد بن محمد كاتب الدولة: الكلام المنثور أشبه بالوشى، والمنظوم أشبه بالمنيَّر المخطط، والوشى يروق غيره.

وقال: كنا فى نثار فلان، ولا يقال: كنا فى نظام فلان.

وقال ابن هندو الكاتب: إذا نُظر فى النظم والنثر على استيعاب أحوالهماوشرائطهما، والاطلاع على هواديهما وتواليهما، كان أن المنظوم فيه نثر من وجه والمنثور فيه نظم من وجه، ولولا أنهما يستهمان هذا النعت لما ائتلفا ولا اختلفا.

وقال ابن كعب الأنصارى: من شرف النثر أن النبى صلى الله عليه وسلم لم ينطق إلا به آمرا وناهيا، ومستخبرا ومخبرا، وهاديا وواعظا، وغاضبا وراضيا، وما سلب النظم إلا لهبوطه عن درجه النثر، ولا نزه عنه إلا لما فيه من النقص، ولو تساويا لنطق بهما، ولما اختلفا خص بأشرفهما الذى هو أجول فى جميع المواضع، وأجلب لكل ما يطلب من المنافع.

فهذا قليل من كثير مما يكون تبصرة لباغى هذا الشأن، ولمن يتوخى حديثه عند كل إنسان» [1].

٣ ـ ميزات الشعر وعيوبه

يقول أبو حيان: «وأما ما يفضل به النظم على النثر فأشياء سمعناها من هؤلاء العلماء الذين كانت سماء علمهم درورا، وبحر أدبهم متلاطما، وروض فضلهم مزدهرا، وشمس حكمتهم طالعة، ونار بلاغتهم مشتعلة، وأنا آتى على ما يحضرنى من ذلك، منسوبا إليهم، ومحسوبا لهم، ليكون حقهم به مقضيا وذكرهم على مر الزمان طريا.

قال السلامى: من فضائل النظم أن صار لنا صناعة برأسها، وتكلم الناس فى قوافيها، وتوسعوا فى تصاريفها وأعاريضها، وتصرفوا فى بحورها، واطلعوا على عجائب ما استخزن فيها من آثار الطبيعة الشريفة، وشواهد القدرة الصادقة؛ وما هكذا النثر، فإنه قصر عن هذه الذروة الشامخة، والقلة العالية، فصار بذلك بذْلة لكافة الناطقين من الخاصة والعامة والنساء والصبيان.

وقال أيضا: من فضائل النظم أنه لا يُغَنّى ولايُحْدَى إلا بجيده، ولا يؤهّل للحن الطنطنة؛ ولا يحلى بالإيقاع الصحيح غيره، لأن الطنطنات والنقرات والحركات والسكنات لا تتناسب إلا بعد اشتمال الوزن والنظم عليها، ولو كان فُعل هذا بالنثر كان منقوصا، كما لو لم يفعل هذا بالنظم لكان محسوسا؛ والغناء معروف الشرف، عجيب الأثر، غزيز القدر، ظاهر النفع فى معاينة الروح، ومناغاة العقل، وتنبيه النفس، واجتلاب الطرب، وتفريج الكرب، وإثارة الهزة، وإعادة العزة، وإذكار العهد، وإظهار النجدة واكتساب السلوة، وما لا يحصى عدده.

ويقال: ما أحسن هذه الرسالة لو كان فيها بيت من الشعر، ولا يقال؛ ما أحسن هذا الشعر لو كان فيه شئ من النثر، لأن صورة المنظوم محفوظة، وصورة المنثور ضائعة.

وقال ابن نباتة: من فضل النظم أن الشواهد لا توجد إلا فيه، والحجج لا تؤخذ إلا منه، أعنى أن العلماء والحكماء والفقهاء والنحويين واللغويين يقولون: قال (الشاعر)؛ و (هذا كثير فى الشعر)، و(الشعر قد أتى به). فعلى هذا، الشاعر هو صاحب الحجة، والشعر هو الحجة.

---

(١) الإمتاع ٢ / ١٣٢.

وقال الخالع: الشعراء حلبة، وليس للبلغاء حلبة، وإذا تتبعت جوائز الشعراء التى وصلت إليهم من الخلفاء وولاة العهود والأمراء والولاة فى مقاماتهم المؤرخة ومجالسهم الفاخرة، وأنديتهم المشهورة، وجدتها خارجة من الحصر، بعيدة من الإحصاء؛ وإذا تتبعت هذه الحال لأصحاب النثر لم تجد شيئا من ذلك؛ والناس يقولون: ما أكمل هذا البليغ لو قرض الشعر! ولا يقولون: ما أشعر هذا الشاعر لو قدر على النثر؛ وهذا لغنى الناظم عن الناثر، وفقر الناثر إلى الناظم؛ وقد قدم الناس أبا على البصير على أبى العيناء، لأن أبا على جمع بين الفضيلتين، وضرب بالسيفين فى الحومتين، وفاز بالقدحين الفعليين فى المكانين.

وقال لنا الأنصارى: سمعت ابن ثوابة الكاتب يقول: لو تصفحنا ما صار إلى أصحاب النثر من كتاب البلاغة، والخطباء الذين ذبوا عن الدولة، وتكلموا فى صنوف أحداثها وفنون ما جرى الليل والنهار به؛ مما فتق به الرتق، ورتق به الفتق، وأصلح به الفاسد، ولمَّ به الشعث، وقرَّب به البعيد، وبعد به القريب، وخفق به الحق، وأبطل به الباطل، لكان يوفى على كل ما صار إلى جميع من قال الشعر ولاك القصيد، ولهج بالقريض، واستماح بالمرحمة، ووقف موقف المظلوم، وانصرف انصراف المحروم، وأين من يفتخر بالقريض، ويدل بالنظم، ويباهى بالبديهة، من وزير الخليفة، ومن صاحب السر، وممن ليس بين لسانه ولسان صاحبه واسطة، ولا بين أذنه وأذنه حجاب؟! ومتى كانت الحاجة إلى الشعراء كالحاجة إلى الوزراء؟! ومتى قام وزير لشاعر للخدمة أو للتكرمة؟! ومتى قعد شاعر لوزير على رجاء وتأميل؟! بل لا ترى شاعرا إلا قائما بين يدى خليفة أو وزير أو أمير باسط اليد، ممدود الكف يستعطف طالبا، ويسترحم سائلا؛ هذا مع الذلة والهوان، والخوف من الخيبة والحرمان، وخطر الرد عنه فى لفظ يمر، وإعراب يجرى، واستعارة تعرض، وكناية تعترض، ثم يكون مقليا مشينا بما يظن به من الهجاء الذى ربما دلاه فى حومة الموت، وقد برأ الله تعالى بإحسانه القديم ومنّه الجسيم صاحب البلاغة من هذا كله، وكفاه مؤونة الغدر به، والضرر فيه» [1].

٤ ـ المعانى مقياس جودة الكلام

قال أبو سليمان: « المعانى المعقولة بسيطة فى بحبوحة النفس، لا يحوم عليها شئ قبل الفكر، فإذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة، والعبارة

(١) الإمتاع ٢ / ١٣٢

حينئذ تتركـب بين وزن هو النظم للشعر، وبين وزن هو سيـاقة الحديث؛ وكل هذا راجع إلى نسبة صحيحة أو فاسدة، وصورة حسـناء أو قبيحة، وتأليف مقبول أو ممجوج، وذوق حلو أو مـر، وطريق سهـل أو وعر، واقتـضاب مفـضل أو مردود، واحـتجاج قـاطع أو مقطوع، وبرهان مسفر أو مظلم، ومتناول بعيد أو قريب، ومسموع مألوف أو غريب.

قال، فـإذا كان الأمر فى هذه الحـال على ما وصفنـا فللنثر فـضيلته التـى لا تنكر، وللنظم شرفه الذى لا يجحد ولا يستر، لأن مناقب النثر فى مقابلة مناقب النظم، ومثالب النظم فى مقابلة مثالب النثر؛ والذى لابد منه فيهما السلامة والدقة، وتجنب العويص، وما يحتاج إلى التأويل والـتخليص. وقد قال بعض العرب: خير الكلام مـالم يحتج معه إلى كلام» [1].

(١) الإمتاع ٢ / ١٣٨

التوحيدى

مؤلفاته التى وصلت إلينا مخطوطة ومطبوعة

- أهم المراجع
- الفهرس

التوحيدي ومؤلفاته التي وصلت إلينا مخطوطة ومطبوعة

١ ـ أخلاق الوزيرين و (مثالب الوزيرين):

وضع أبو حيان هذا الكتاب فى مثالب الوزيرين أبى الفضل ابن العميد والصاحب ابن عباد بعد أن قصدهما من بغداد، آملاً فى أن يجد لديهما حظوة وطلبا للجدوى والجاه، ولكن ـ كما يقول عن الصاحب بن عباد: «ابتليت به، كذلك هو ابتلى بى ورمانى عن قوسه مفرقا، فأفرغت ما كان عندى على رأسه مغيظا، وحرمنى فازدريته . . . والبادى أظلم» (أخلاق الوزيرين، ٦ ـ ٨٧)، فألف هذا الكتاب فى مثالبهما.

مخطوطاته: نسخة وحيدة فى مكتبة أسعد أفندى فى استانبول برقم ٣٥٤٢ .

طبعاته: تحقيق : محمد بن تاويت الطنجى، دمشق : مطبوعات المجمع العلمى العربى، المطبعة الهاشمية، ١٣٨٥هـ / ١٩٦٥ م، ٧٠٠ص،م ، ١٧ص، ف ١٣٨ ص.

٢ ـ الإشارات الإلهية [والأنفاس الروحانية]:

وهى فى التصوف ، ألفها بعد سنة ٣٧١هـ، إذ يذكر فى إحداها أنه نطق بهذه الإشارات بعد أن تجاوز السبعين.

وهى تقع فى الأصل فى جزئين لم يصل إلينا منها سوى الجزء الأول وقسم من الثانى يشتمل على ٥٤ رسالة.

طبعاته : تحقيق: عبد الرحمن بدوى، القاهرة: مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٣٦٩هـ/ ١٩٥٠م، ج١: ٤٦٣ص، م ٤٠ ص + ٧ ص نماذج من المخطوط، ف ٦ مراجعات.

الكـويت: وكـالـة المطبـوعـات، ١٩٨١م ٣٨٩ ص، ٣٨ ص + ٦ ص نمـاذج من المخطوط.

تحقيق: وداد القاضى، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٣م، ٤٨٦ص.

٣ ـ الإمتاع والمؤانسة:

موضوعه أدب، يذكـر فى مقدمته أنه ألفـه استجابة لرغبة أبداهـا أبوالوفاء المهندس البوزجانى.

طبعـاته تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، مطبعة الناشر، ١٩٣٩م، ج ١: ٢٦٧ ص، ٢٠٢ص، ف ٢١ص.

ج٢ : ١٩٤٢ م ٢٣١ ص ، ف ٢٦ ص.

ج٣ : ١٩٤٤ ـ ٢٥٥ ص، ف ٢٥ ص.

- ط ثانية، ١٣٧٣ هـ / ١٩٥٣ م،(عن السابقة).
- بيروت : المكتبة العصرية، ١٣٧٣ هـ / ١٩٥٧م.
- بيروت: دار مكتبة الحياة، د . ت ، (بالأوفست)، عن السابقة.

٤ ـ بصائر القدماء وبشائر الحكماء المعروف بـ (البصائر والذخائر):

من أهم ما حواه هذا الكتـاب مناظرة أبى بكر الصديق مع على ومبـايعته إياه، وقد اقتبـس العلماء هذه الرسـالة، ومنهم من اتهم الـتوحيدى بأنـه هو واضعها مـثل ابن أبى الحديد فى شرح (نهج البلاغة).

طبـعـاتـه: عناية أحمد أمين الـسيد أحمد صقر، القاهرة: لجنة التـأليف والترجمة والنشر، مطبعة الناشر، ١٣٧٣ هـ/ ١٩٥٣م.

تحقيق: عبـد الرزاق محيى الدين ، بغداد: مطبـعة النجاح، ١٩٥٤، ٢٤٤ ص، م ٦ص، ف ١٢ ص: المحتوى، الإعلام.

تحقيق: إبراهيم الـكيلانى، دمشق: مكتبة أطلس ومطبـعة الإنشاء، ١٩٦٤م، المجلد الأول، ٦٦٧ ص، م ١٣ ص+ ٤ص نماذج مصورة من المخطوط، ف ١٤٠ ص.

المجلد الثانى، ق ١: ١٩٦٦م ٣٥٤ص، م٣ص، ف ٥٣ص (كالسابق).

المجلد الثانى ق٢: ٩٥٨ ص، ف ٩٠ ص.

المجلد الثالث، ق ١: ٤٠٥ص، ف ٥٥ ص، (كالسابق).

المجلد الثالث، ق٢: ٣٢٠ ص، ف ٤٨ص.

المجلد الرابع: ٣٥٤ص، ف ٥٠ ص.

تحقيق: وداد القاضى، تونس: الدار العربية للكتاب، ١٣٩٨ هـ/ ١٩٧٨م، ج٧: ٤٣١ص، ف ٦٣ص، ف ٨٧ص.

تحقيق: وداد القاضى، بيروت: دار صادر ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٨م، عشرة أجزاء.

٥ ـ رسائل أبى حيان التوحيدى:

توجد رسائل أبى حيان مفردة فى مكتبات تركيا.

طبعاتها:

تحقيق : إبراهيم الكيلانى، دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٨٥، ٤٢٧ ص، ١٩٦ ص دراسة عن التوحيدى، ف ١٣ ص.

الرسائل المنشورة ،وهى:

١ ـ رسالة السقيفة.

٢ ـ رسالة فى علم الكتابة.

٣ ـ رسالة الحياة.

٤ ـ رسالة فى العلوم.

٥ ـ رسالة إلى أبى الفتح بن العميد.

٦ ـ رسالة إلى أبى الوفاء المهندس البوزجانى.

٧ ـ رسالة أخرى إلى الوزير أبى عبد الله العارض ، وزير صمصام الدولة البويهى.

٨ ـ رسالة إلى القاضى أبى سهل، على بن محمد.

٦ ـ الصداقة والصديق:

ذكر في مقدمته أنه بدأ فى تأليفه سنة ٣٧١ هـ بعد أن ذكر لأبى الخير زيد بن رفاعة شيئا من موضوعه نقله إلى الوزير أبى عبد الله بن سعدان قبل تحمله أعباء الدولة وتدبره أمر الوزارة، فأعجب بموضوعه وطلب إليه أن يتم تدوينه ولكنه شغل عنه.

قال أبو حيان: «ولما كان هذا الوقت وهو رجب سنة أربعمائة عشرت على المسودة وبيضتها».

واستدل ياقوت من ذلك على لقاء أبى حيان حياً إلى ما بعد الأربعمائة.

مخطوطاته:

نسخة فى استانبول.

طبعاته:

دار الخلافة العلية، قسطنطينية: مطبعة الجوائب، سنة ١٣٠١ هـ/ ١٨٨٣، ١٩٩ص، وطبعت تحت عنوان، (رسالتان للعلامة أبى حيان التوحيدى).

نشره الشيخ محمد أحمد أبى النصر البحراوى من علماء الأزهر مع رسالة العلوم عن النشرة السابقة، القاهرة: المطبعة العامرة الشرقية ١٣٢٣هـ/ ١٩٠٦م فى ١٩٧ ص، طبع تحت عنوان كتاب الأدب والإنشاء فى الصداقة ويليه رسالة العلوم.

تحقيق إبراهيم الكيلانى، دمشق: دار الفكر، ١٩٦٤.

تحقيق: على متولى صلاح، القاهرة: مكتبة الآداب ومطبعتها، المطبعة النموذجية، ١٩٧٠م ٤٧٩ ص، م ٤ص، نشرت مع (رسالة فى العلوم).

٧ ـ مثالب الوزيرين:

تحقيق إبراهيم الكيلانى، دمشق: دار الفكر، ١٩٦١م. ٤١٣ ص، م ١١ص+ ٢ص نماذج مصورة من المخطوط فى ٣٨ ص: الأعلام، القوافى، البلدان، الأقوام والمذاهب، أسماء الكتب.

وانظر « أخلاق الوزيرين».

٨ ـ المقابسات:

وهو ١٠٦ مقابسة. ذكر فيه أبو حيان بعض ما وقع إليه من مذكرات علماء مشهورين كانوا فى بغداد يختلفون إلى مجلس صديقه وأستاذه أبى سليمان المنطقى السجستانى. وأكثر ما ذكره من محفوظه حيث كانوا يتذاكرون فى موضوعات شتى فى الفلسفة والأدب وما وراء الطبيعة، وأكثرها على طريقة السؤال والجواب.

طبعاته:

● عناية الميرزا حسين الشيرازى، بومبى: طبع حجر: ١٣٠٦ هـ/ ١٨٩٨م.

عناية حسن السندوبى، القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٢٩م، ٤٩٩ص.

تحقيق: محمد توفيق حسين ، بغداد، مطبعة الإرشاد، ١٩٧٠م، ٥٩٩ض، ٤٧ + ٢ص نماذج مصورة من المخطوط فى ١١٥ص: مواد المقابسات، الرسائل.

٩ ـ مناظرة بين أبى بشر متى بن يونس القنائى وأبى سعيد السيرافى:

عناية مارجليوث، مجلة الجمعية الملكية الآسيوية، JRAS، لندن، ١٩٠٥ م.

عناية حسن السندوبى، القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٢٩م، (فى مقدمة كتاب: المقابسات).

طبعاته:

تحقيق أحمد أمين وسيد أحمد صقر، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، مطبعة الناشر، ١٣٦٧ هـ/ ١٩٥١م، ٤١٢ص، ١٣ص، ف٣٠ص:

١٠ ـ الهوامل والشوامل:

هى مائة وثمانون مسألة من الهوامل سألها أبو حيان التوحيدى، وأجاب عنها بالشوامل أبو على أحمد بن محمد بن يعقوب بن مسكويه المتوفى سنة ٤٢١هـ. ومخطوطه فى مكتبة آيا صوفيا، استانبول.

والهوامل هى الإبل السائبة يهملها صاحبها ويتركها ترعى، والشوامل هى الحيوانات التى تضبط الإبل والهوامل فتجمعها.

* تحقيق أحمد أمين. د. سيد أحمد صقر ـ القاهرة لجنة التأليف والترجمة ١٩٥١ ـ ٤١٢ص.

---

* انظر تفضيل ذلك فى بحث الدكتور أيمن فؤاد سيد بعنوان: أبوحيان التوحيدى ـ مؤلفاته المخطوطة والمطبوعة، مجلة فصول ـ مج ١٤ ـ القاهرة ١٩٩٥.

أهم المراجع

أبو حيان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة ـ تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين.

الجزء الأول ١٩٣٩ م ـ لجنة التأليف والترجمة.

الجزء الثانى ١٩٤٢م لجنة التأليف والترجمة.

الجزء الثالث ١٩٤٤م لجنة التأليف والترجمة.

أبو حيان التوحيدى: بصائر القدماء وسرائر الحكماء المعروف بـ (البصائر والزخائر) ـ دمشق ١٩٦٤ ـ ١٩٦٦م تحقيق إبراهيم الكيلانى ـ مكتبة أطلس.

أبو حيان التوحيدى: ثلاث رسائل ـ بيروت ١٩٥١ تحقيق إبراهيم الكيلانى.

أبو حيان التوحيدى: الإشارات الإلهية والأنفاس الروحانية ـ تحقيق عبد الرحمن بدوى ـ القاهرة ١٩٥٠م.

أبو حيان التوحيدى: الصداقة والصديق ـ تحقيق د. إبراهيم الكيلانى ـ دمشق ١٩٦٤م. دار الفكر.

أبو حيان التوحيدى: المقابسات ـ تحقيق حسن السندوبى ـ القاهرة ١٩٢٩م. المكتبة التجارية.

أبو حيان التوحيدى: مثالب الوزيرين ـ تحقيق د. إبراهيم الكيلانى ـ دمشق ١٩٦١م . دار الفكر.

أبو حيان التوحيدى: البصائر والذخائر ـ تحقيق أحمد أمين وأحمد صقر ـ القاهرة. لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٥٣.

أبو حيان التوحيدى: البصائر والذخائر ـ تحقيق د. إبراهيم الكيلانى ـ مج ١ دمشق ١٩٦٤ م ،مكتبة أطلس ـ مج ٢، ١٩٦٦.

أبو حيان التوحيدى: رسائل أبى حيان التوحيدى ـ تحقيق د. الكيلانى ـ دمشق، دار طلاس ١٩٨٥.

التوحيدى ومسكويه: الهوامل والشوامل - تحقيق أحمد أمين أحمد صقر - القاهرة ١٩٥١م. لجنة التأليف والترجمة.

ياقوت الرومى: معجم الأدباء - تحقيق فريد رفاعى - القاهرة ١٩٣٦م .

عبد الرزاق محيى الدين: أبو حيان التوحيدى سيرته وآثاره، القاهرة ١٩٤٩م - مكتبة الخانجى.

إحسان عباس: أبو حيان التوحيدى - بيروت - دار بيروت ١٩٥٦.

آدم ميتز: الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى - ترجمة أبو ريد - جـ ١ - القاهرة ١٩٤١م.

زكريا إبراهيم: أبو حيان التوحيدى ط ٢ - القاهرة ١٩٧٤.

إبراهيم الكيلانى : أبو حيان التوحيدى - دار المعارف - القاهرة - ١٩٥٧.

أحمد محمد الحوفى : أبو حيان التوحيدى: - مكتبة نهضة مصر - القاهرة ١٩٥٧.

عفيف البهنسى : علم الجمال عند أبى حيان التوحيدى - رسائل فى الفن - نشر وزارة الإعلام - السلسلة الفنية ١٨ بغداد ١٩٧٢ .

عفيف البهنسى : الأسس النظرية للفن العربى - الهيئة المصرية للكتاب - المكتبة الثقافية - القاهرة ١٩٧٤.

عفيف البهنسى : فلسفة الفن عند أبى حيان التوحيدى - دارالفكر (. .) ١٩٨٧ .

عفيف البهنسى : جمالية الفن العربى - الكويت - عالم المعرفة ١٤ - ١٩٧٩ .

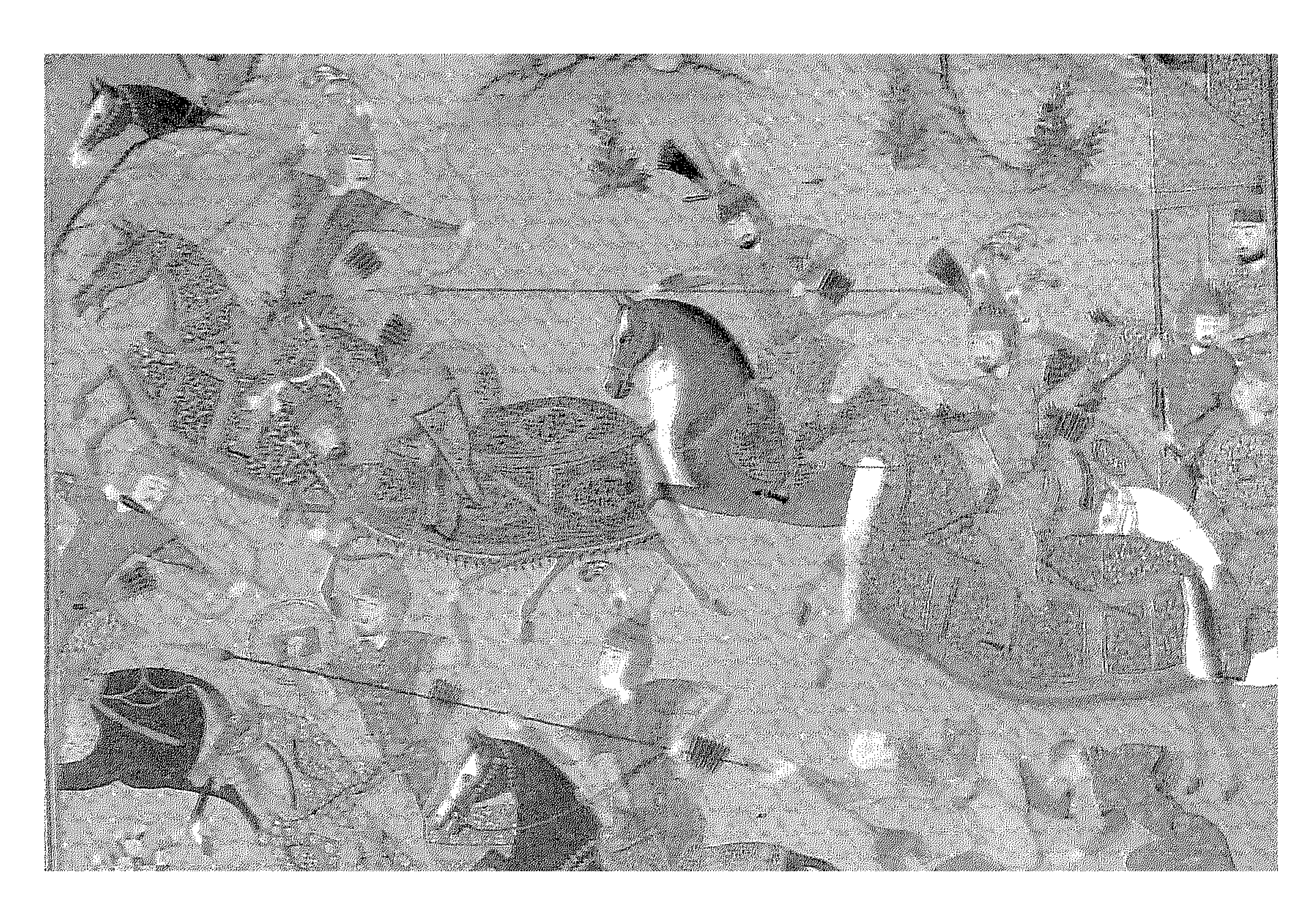
عفيف البهنسى : معجم مصطلحات الخط العربى والخطاطين - مكتبة لبنان - بيروت ١٩٩٢.



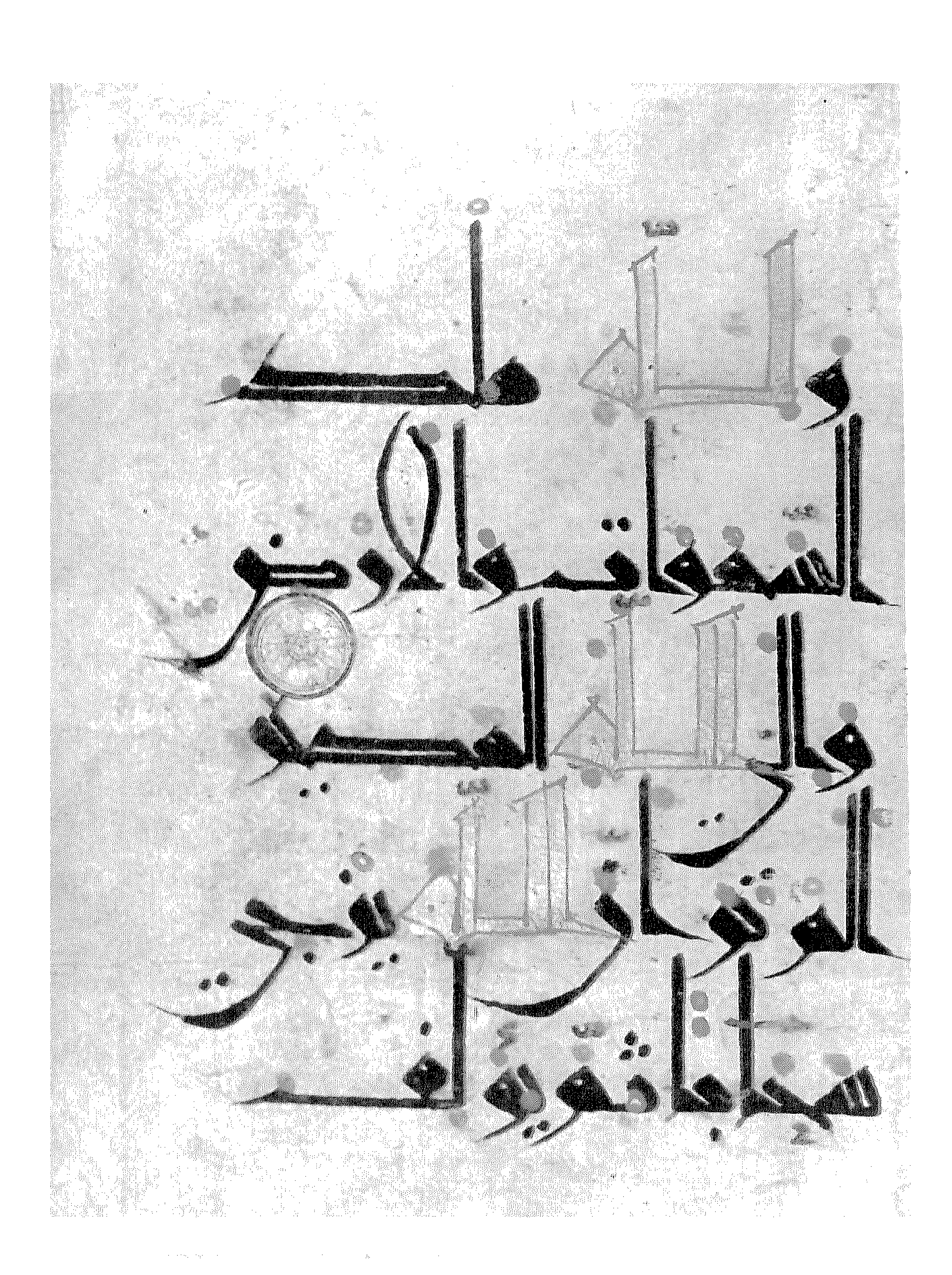
- صحن خزفي مزخرف بالبريق المعدني.
يعود إلى ق- ١٣ / ١٤.



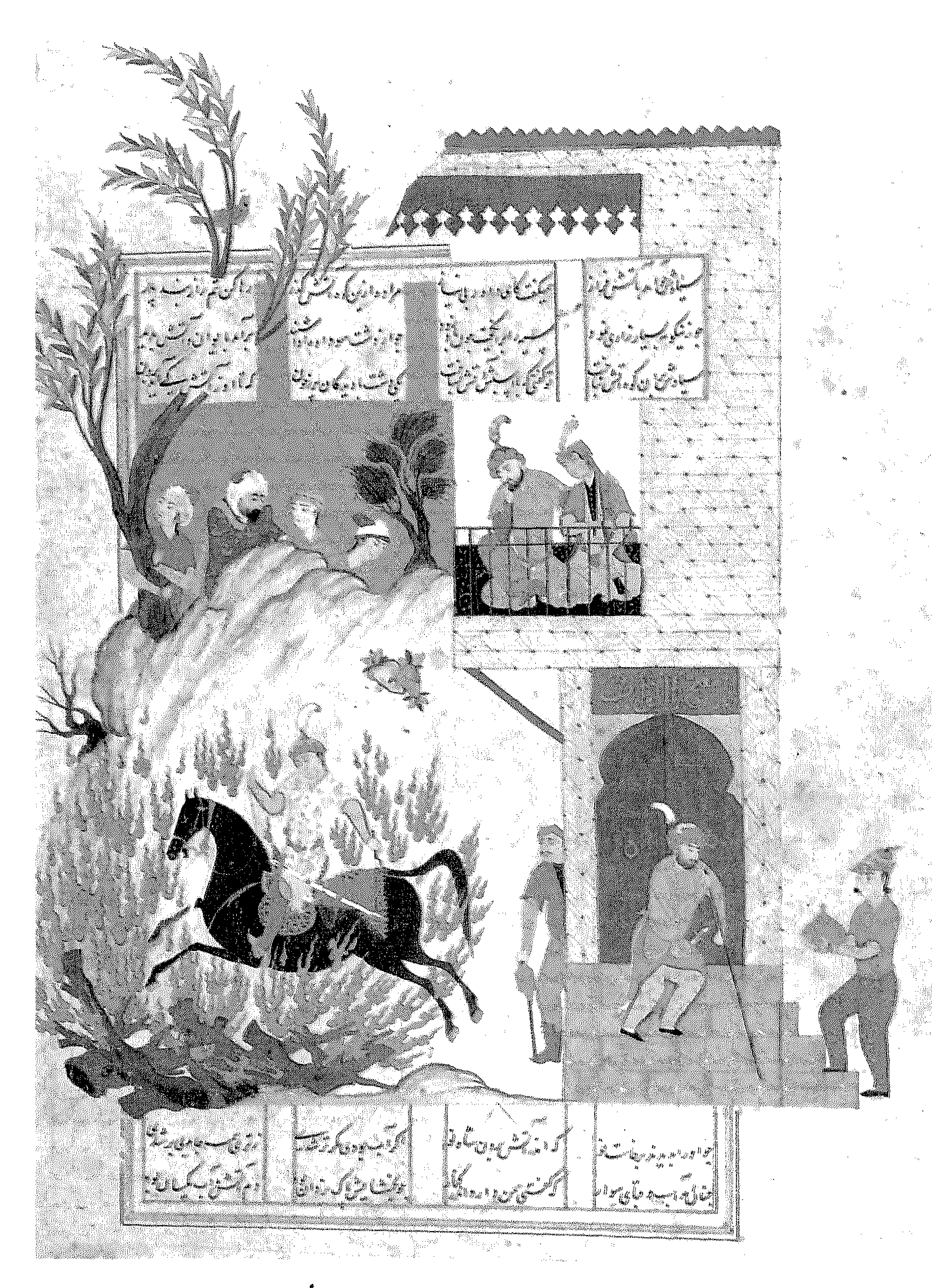
- جلد كتاب يعود إلى ق- ١٩ .



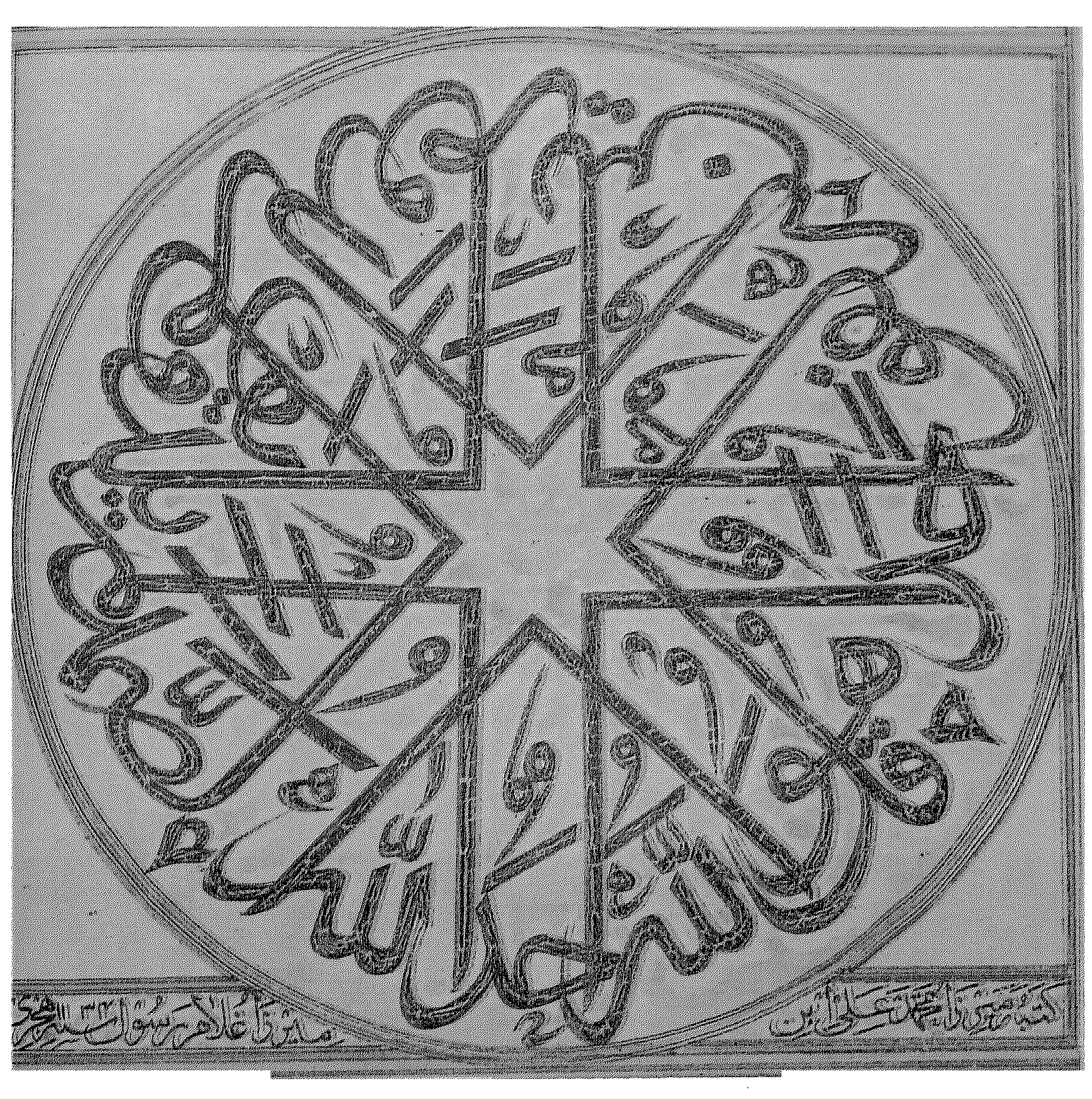
- صفحه منمنمة من مخطوط الشاهنامه
منتصف ق ١٦



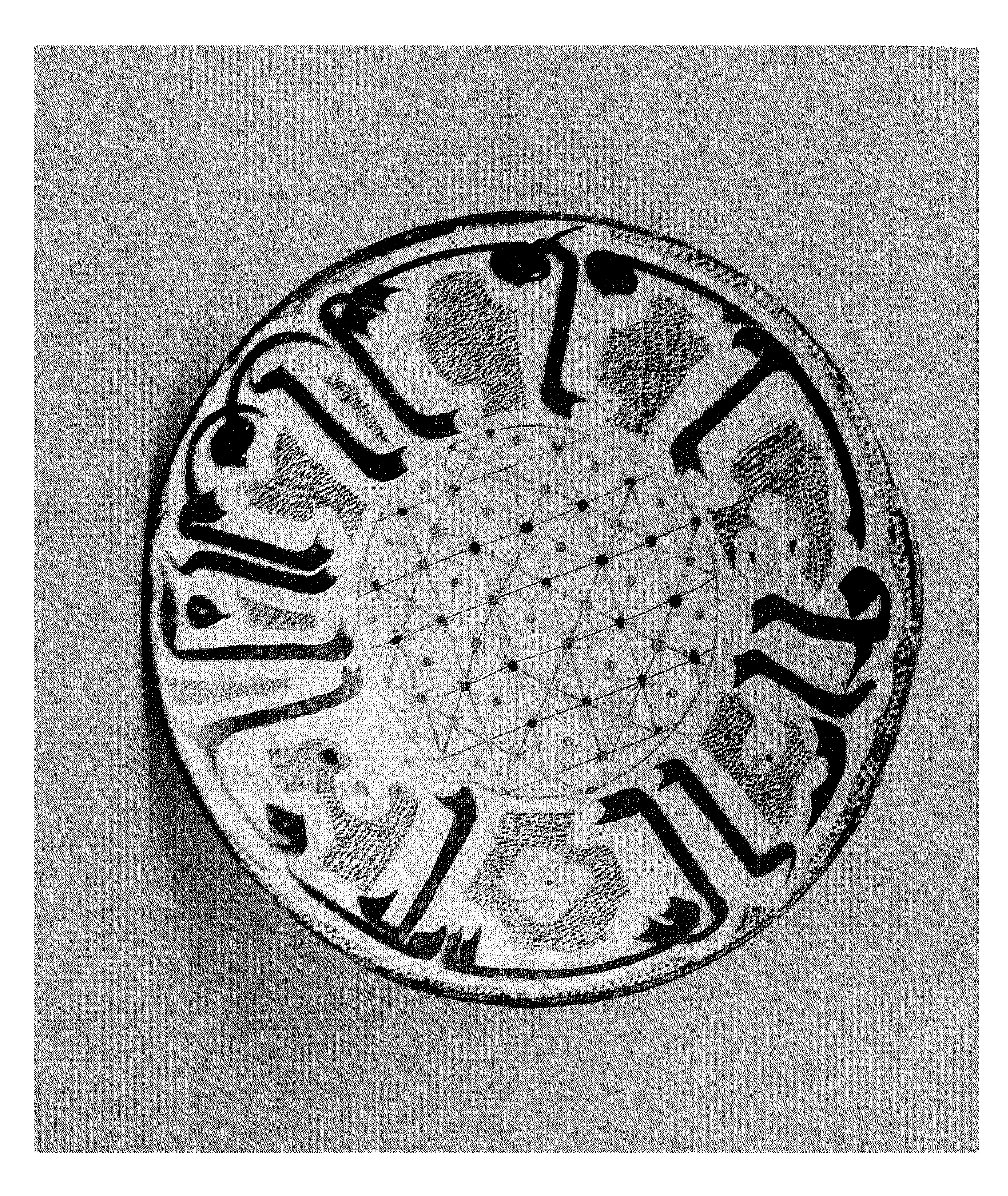
- صفحه من مصحف مخطوط على ورق غزال ويخط كوفى قديم.



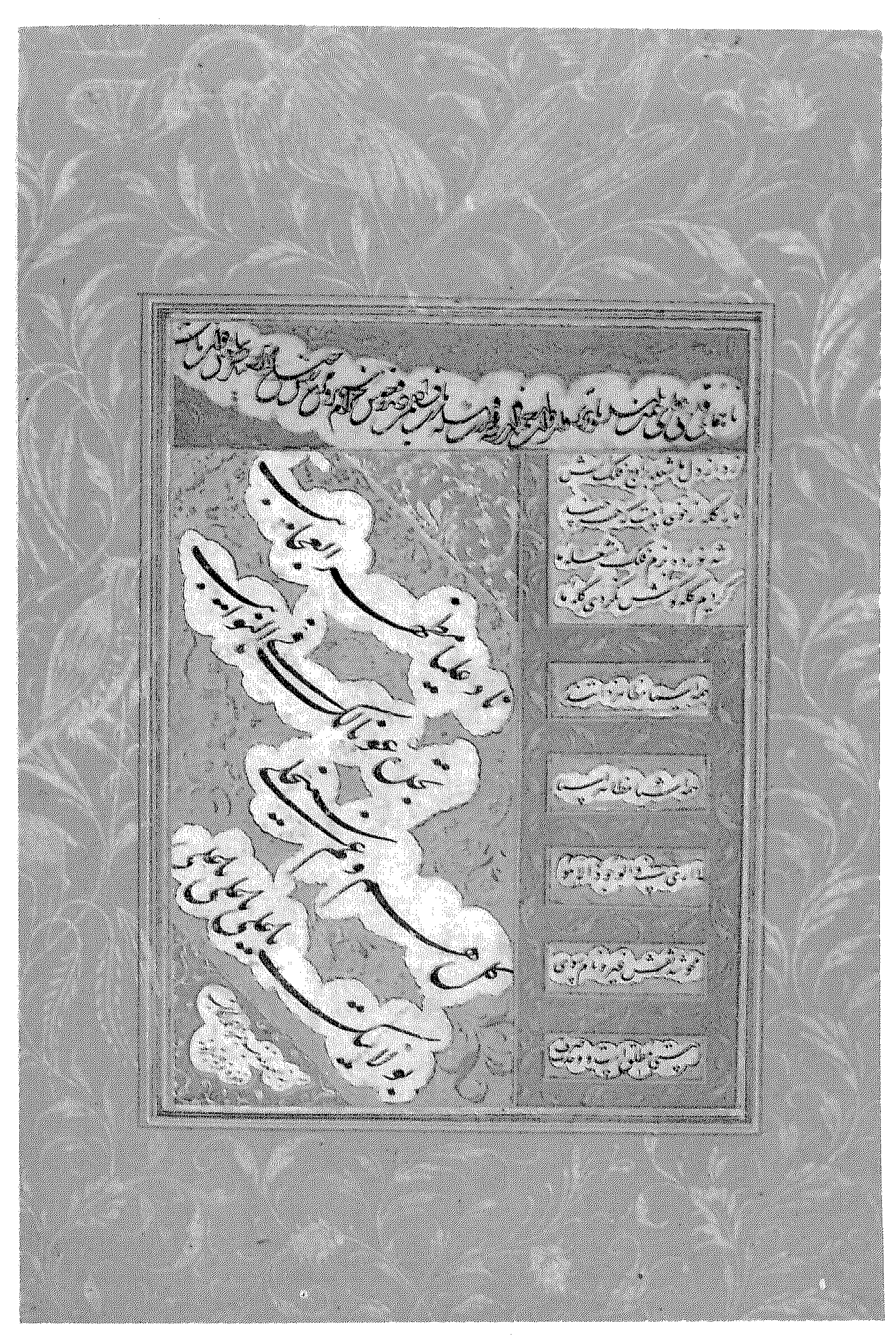
ـ صفحه منمنمة من شاهنامه لعلها من تصوير على أصغر.



ـ خط ثلث بقلم ميرزا محمود على بن ميرزا غلام رسول
سورة التوحيد ١١٣٣م



ـ صحن عليه كتابه بخط كوفى ،الزم العفاف تكسب ق ١٩ ـ ٢٠ م.



- كتابه فارسية بخط نستعليق
القرن ١٦م.

المحتوى

● الدكتور عفيف البهنسي

● ولد في دمشق ودرس فيها.

● حصل على دكتوراه في تاريخ الفن من جامعة الصوربون ١٩٦٤.

● حصل على دكتوراه الدولة في الآداب والعلوم الإنسانية من جامعة الصوربون ١٩٧٨.

● المدير العام للآثار والمتاحف في سوريا وأستاذ في جامعة دمشق.

● أغنى المكتبة العربية بموسوعة تراث العمارة وعدد من المعاجم، وعشرات الكتب المرجعية في الفن وجمالياته، نشرت في أكثر الدول العربية والأوروبية، مع ترجمات لبعضها.

ضمن مساحة المعرفة الموسوعية عند أبى حيان التوحيدى، أفرد فى كتبه التى وصل بعضها إلينا، أبحاثاً فى الفن تشكل خطاباً متكاملاً لجمالية الإبداع، يتمثل فى بلاغة النثر وغنائية الشعر وتناسب الصورة وتوازن الخط وتناغم اللحن، مما أغنى الفكر الإسلامى بفلسفة جمالية لم تكن واضحة لدى من درس أبى حيان حتى الآن.

لقد استطاع أبوحيان أن يقدم نظرية الفن كاملة، سابقاً جميع علماء الجمال فى الغرب ومتميزاً عنهم ببلاغته الساحرة التى جعلت نظريته فى الفن فناً بذاته، فكان اسلوبه أحسن مثال عن البلاغة التى تحدث عنها.

ومنذ عشرين سنة ابتدأنا بجمع هوامل هذه النظرية، ثم تابعنا الزيادة فيها والإضافة إليها لتكون بحثاً متكاملاً نقدمه اليوم هدية لأبى حيان، العالم الجمالى الأول، بمناسبة الألفية الأولى لوفاته، اعترافاً به عالماً للجماليات الإسلامية، ومبدعاً أدبياً لا نظير له ذكاء وفطنة وفصاحة ومكنة.